

Univerzita Karlova

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury

Disertační práce

Italské hnutí Arte Povera, československá Nová citlivost a česko-italské vztahy umělců okruhu kolem Jindřicha Chalupeckého a Jiřího Padrty

The Italian movement Arte Povera, Czechoslovak Nová citlivost and Czech-Italian relationships around Jindřich Chalupecký and Jiří Padrta

Il movimento Arte Povera, la Nová citlivost cecoslovacca e i rapporti italo-cechi attorno alla cerchia di Jindřich Chalupecký e Jiří Padrta

Vedoucí práce: Doc. Marie Klimešová, Ph.D

Praha 2016

Zuzana Horvatovičová

Prohlášení:

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsal/a samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne

Zuzana Horvatovičová

OBSAH

<u>ÚVOD</u>	4
<u>I. KAPITOLA:</u> Od abstraktního umění k nekonstruktivistickým a kinetickým tendencím (1947-1967)	
1.- Skupina Forma 1 a Renato Guttuso	6
2.- Skupina Křižovatka	21
3.- Italské hnutí Arte Programmata	38
4.- Praha 1966: přehlídka Aktuální tendence	50
5.- Poválečné avantgardy	57
<u>II. KAPITOLA:</u> Italské a mezinárodní tendence a přehlídky (1962-1968)	
2.1.- Italské přehlídky ve Folignu, San Marinu a Aquile	60
2.2.- 34. Bienále ve Benátkách	85
2.3. - Překonání informelu	95
<u>III. KAPITOLA:</u> Srovnání hnutí Arte Povera, Nové citlivosti a západních avantgard (1967-1968)	
3.1.- Metafora dveří Pistoletta	98
3.2.- Manifest hnutí Arte Povera	101
3.3.- Brno-Praha 1968: Fenomén Nové citlivosti	108
3.4.- Klub konkretistů	135
3.5.- Kolektivní výstavy hnutí Arte Povera	141
<u>IV. KAPITOLA:</u> Československé a italské výstavy v Turíně, Římě, Miláně a v Praze (1967-1974)	
4.1.- Turín 1967	177
4.2.- Řím 1969	186
4.3.- Praha 1969: Špálova galerie	202
4.4.- Milán 1969-1974: Galerie Artura Schwarze	206
<u>V. ZÁVĚR</u>	216
<u>VI. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY</u>	219
<u>VII. PŘÍLOHY</u>	236

ÚVOD

Tématem této výzkumné práce jsou evropské nové avantgardy vzniklé v 60. letech, tedy námět, který historiky umění přitahoval vždy a přitahuje je i dodnes. Konkrétně práce pojednává o dvou uměleckých seskupeních zrozených mezi rokem 1967 a 1968 ve dvou různých zemích – bývalém Československu a v Itálii. Počátkem prvního z nich byla skupinová výstava Nová citlivost, která proběhla v roce 1968 v Brně, Karlových Varech a Praze. Za novou avantgardu toto seskupení mimo jiné označil kurátor Josef Hlaváček u příležitosti retrospektivy Nová citlivost v Litoměřicích roku 1994. Spolu s katalogem byl vydán i text, ve kterém umělci a kritici vzpomínají na anketu z roku 1968 zkoumající vztah mezi československými a západními avantgardami. Dalším analyzovaným fenoménem je italské hnutí Arte Povera vzniklé roku 1967. V roce 2011 v Miláně, Turíně, Římě a Bologni proběhly retrospektivní výstavy, v jejichž rámci bylo i Arte Povera zařazeno do historického kontextu a pasováno na nejdůležitější italskou avantgardu 60. let.

Prvním cílem této výzkumné práce tedy bylo pokusit se srovnat umělce i díla Nové citlivosti a Arte Povera a postihnout jejich umělecké novátorství. Práce vychází z obecného historicko-uměleckého kontextu, v němž umělci obou směřování vyrůstali, což má za účel pochopit specifické znaky jejich vývoje a uměleckého základu.

Širší kontext se později zužuje na konkrétní místa a analýzu umělecké scény v Miláně, Turíně či Římě a na jejich srovnání zejména s pražským prostředím. Historicky-umělecká kontextualizace byla nezbytným prostředkem k pochopení rozdílných podmínek italských a českých umělců.

Zásadním článkem v tomto snažení byla osobnost Jindřicha Chalupeckého. Tento kritik se pokusil „sepsat“ dějiny dobového českého umění, přičemž české a slovenské umělecké směry zařadil do širšího kontextu tradice evropské avantgardy prvních dvou desetiletí 20. století. Zároveň vystupuje jako svědek politických a kulturních událostí, které poznamenaly československou uměleckou scénu v době mezi izolovaností Československa ve 40. a 50. letech a procesem liberalizace země v letech šedesátých. Československá situace se od italské situace vyznačující se ekonomickým a kulturním rozvojem po druhé světové válce, který italské neoavantgardy nezbytně poznamenal, lišila. Nové avantgardy se tedy sice zrodily v odlišném kontextu, nicméně jejich společným podhoubím byla v obou případech evropská avantgardní tradice prvních dvaceti let 20. století. Na této teorii se Chalupecký shoduje s maďarským badatelem Lorandem Hegylem, který se tématem zabývá ve stati *Umění ve střední Evropě (Arte in centro Europa)*. Analyzuje v ní hlavní odlišnosti Železnou oponou oddělených

východoevropských a západoevropských avantgard. Zaznamenává odklon východní Evropy od západoevropské avantgardní tradice, zejména od abstrakce, a naopak podtrhuje kontinuitu této tradice na Západě. V Československu došlo k rozvoji silného postsurrealistického a informelního proudu, což byl fenomén v Itálii téměř nepřítomný. Tato situace pak byla základním prvkem odlišného vývoje *Nové citlivosti* a Arte Povera, přičemž je ale třeba vzít v potaz, že v 60. letech došlo mezi umělci obou zemí k intenzivním kontaktům.

Práce se tedy hlouběji zabývá uměleckými proudy a skupinami spřízněnými s umělci *Nové citlivosti* (Křižovatka, UB 12, Klub konkretistů) a porovnává je s prostředím, ve kterém vyrostli umělci Arte Povera (Fontanův spacialismus, geometrická abstrakce, Arte Programmata, pop art, nová figurace). Z tohoto srovnání vyplynul společný prvek Arte Povera a *Nové citlivosti* – odmítnutí pesimistického individualismu informelu ve prospěch experimentování s objektivními, studenými a neosobními uměleckými technikami. Následně se práce zabývá přímou analýzou uměleckých děl vystavených na nejdůležitějších skupinových výstavách obou uskupení. Intenzivní výzkum v archivech a sbírání katalogů a recenzí přinesly nečekané výsledky, zejména v podobě objevu bohaté korespondence Chalupeckého, což umožnilo rekonstrukci do té doby nezdokumentovaných akcí a výstav.

Odpověď na otázku, zda italsko-česká výměna vskutku probíhala, pak byla nezbytně kladná. Z archivního výzkumu vyplývá, že k uměleckým kontaktům mezi Itálií a Československem v letech 1964 až 1969 docházelo a že byly poměrně četné. Prokazuje to i množství recenzí výstav v pražských či milánských o umění referujících časopisech.

I. KAPITOLA: Od abstraktního umění k neokonstruktivistickým a kinetickým tendencím (1947-1967)

1.- SKUPINA FORMA 1 A RENATO GUTTUSO: poválečné abstraktní a figurativní proudy

Abychom mohli mluvit o šedesátých letech v Itálii, je třeba začít dlouhým úvodem. Nejenže tato léta byla velmi plodná a bohatá na umělecké, kulturní a politické události, ale také představovala vyvrcholení členitého období uměleckého vývoje, od něhož se odrazila druhá umělecká avantgarda let šedesátých. Prvním faktorem, který je třeba analyzovat, je kontinuita a diskontinuita evropské umělecké tradice na pozadí katastrofických důsledků druhé světové války. I přes období ekonomické recese a zpátečnictví zapříčiněných válečnou a poválečnou situací nedošlo nikdy v západní Evropě a obzvláště v Itálii k přerušení pouta a kontinuity s uměleckou tradicí první avantgardy, zatímco ve východní a střední Evropě byla tato kontinuita na dlouho přetřata. Stačí vzít v úvahu, jak po druhé světové válce rozdělení Evropy na západní severoatlantický a sovětský blok vedlo i na poli umění k hlubokému rozkolu a atmosféře podezřívání, nedůvěry a izolace.

Srovnání italské a československé umělecké scény na přelomu 50. let svědčí o dvou odlišných situacích odvíjejících se od velmi navzájem vzdálených východisek, což vyčerpávajícím způsobem shrnul filozof Miroslav Petříček: *„Jak obtížné je zasazovat padesátá léta v Československu do širšího rámce dějin západní kultury, jejíž centrum se nadto po válce začalo přesouvat do Spojených států. Střední a východní Evropě vládla ideologie, jež byla výslovným popřením všeho 'západního' (jakožto kosmopolitního, buržoazního, formalistického atd.), a která ji téměř fyzicky oddělila od evropského světa tak, že vývoj na jedné a na druhé straně se stal téměř nesouměřitelným.“*¹

Po roce 1945 se centrum západního umění přesunulo z Paříže do New Yorku. Od té doby italští umělci sledovali americkou uměleckou scénu s velkou pozorností. Na jedné straně ji obdivovali a na druhé kritizovali kvůli odlišným ideologickým a kulturním postojům. Česká a východoevropská umělecká scéna se po druhé světové válce zdála být americké avantgardě (tak zvanému modernismu) vzdálená ještě víc. Žák Jana Patočky, filozof Miroslav Petříček k tomu uvádí: *„Je to patrné třeba na vztahu k umělecké avantgardě: něco jiného jsou pochybnosti o předválečných avantgardních směrech u českých tvůrců a něco jiného newyorská abstrakce, jež chce být vědomým překonáním meziválečného modernismu, protože se chce vůbec s evropským*

¹ Miroslav Petříček, Padesátá, in: Marie Klimešová, *Roky ve dnech. České umění 1945-1957* (kat. výst.) Galerie hlavního města Prahy, Arbor vitae, Praha 2010, s. 10.

*uměním rozejít.*²

Jistá výměna trvala mezi východním a západním uměním ještě do roku 1947, kdy přišla změna. Sovětský politický vliv na československý kulturní život zčásti koresponduje s obdobím a vlivem americké politiky v Itálii. Americký kulturní a politický vliv v Itálii značně zesílil poté, co vstoupil v platnost Marshallův plán (*European recovery program*, 1947), v jehož rámci se Američané zavázali poskytnout velkou půjčku. Roku 1949 byla uzavřena Severoatlantická smlouva, která stvrzovala vojenské spojení zemí západního bloku a zřizovala jednotné velení, přičemž byly zřízeny vojenské základny i na italském poloostrově. Napětí studené války paradoxně přineslo Itálii velké ekonomické výhody. Americká půjčka v rámci Marshallova plánu umožnila Itálii, v té době ještě zaostalou, rekonstruovat a modernizovat. Napomohla industrializaci a ekonomickému růstu, ale také masivnímu dovozu amerického zboží, mezi nímž nechyběla umělecká díla spojená s abstraktním expresionismem, pop artem a minimal artem.

Pro Československo, které roku 1955 podepsalo Varšavskou smlouvu, měla studená válka velmi vážné následky. Před válkou bylo demokratickým a moderním státem na ekonomickém vzestupu, ale spojení se sovětským blokem znamenalo politické a ekonomické zhoršení a v roce 1968 vyvrcholilo sovětskou invazí, jež ukončila Pražské jaro. Jakmile se komunistická strana bývalého Československa (KSČ) dostala v únoru 1948 k moci, umělecká volba se velmi brzy stala státní agendou a skutečná konfrontace různých uměleckých proudů nebyla už dovolena. V průběhu deseti let mezi roky 1948 a 1958 oficiální komunistická politika odsoudila kubisticko-expresionistickou tradici a lyrickou abstrakci jako umění jsoucí proti umění státnímu v podobě socialistického realismu. Tvrdá politická linie způsobila, že čeští umělci nemohli zakládat svobodná umělecká seskupení, ani oficiálně vystavovat, pokud se nepřizpůsobili sovětské ideologii. V souladu se sovětským socialistickým realismem měl styl zahrnovat sociální témata, být realistický a naturalistický, a připomínat starobylý ideál národa a tradice. Fenomén socialistického realismu a vliv Maxima Gorkého a Andreje Ždanova na Československo lze z historického pohledu hodnotit různě a protikladně. Například odmítnutí abstrakce paradoxně vytvořilo základnu druhé umělecké avantgardy a umožnilo, aby se oficiální východoevropská scéna jasně vymezila vůči státnímu umění a také vůči umělecké tradici 20. a 30. let.

Přímé svědectví též syntetickou a přesnou analýzu tohoto období poskytl teoretik Jindřich Chalupecký v knize *Nové umění v Čechách: „Byl (socialismus) importován dopodrobna hotový*

2 Ibidem, s. 10.

ze Sovětského svazu a vložen do zemí, která byla historicky i sociálně dalekosáhle odlišná. Nadto nabyl socialismus právě tehdy v Sovětském svazu té podoby, kterou mu vtiskl Stalin a kterou jeho následovníci měli brzo označit jako deformovanou. Tímto nástupem socialismu vznikla také pro umělce docela zvláštní situace. Nebyli nikterak zaujati proti socialismu a mnozí s ním přesvědčeně souhlasili.“³

Podle Chalupického bylo tedy třeba následovat socialistický realismus a jeho sovětský model, neboť šlo o „velkolepý projekt budoucnosti“: „Ve svých počátcích během padesátých let se mladá generace dost ostře diferencovala. Mnozí v rámci realistického zpodobování. To je sbližovalo s estetikou „socialistického realismu“; byli ostatně mezi nimi přesvědčení komunisté a sympatizující nestraníci a chtěli se vážně a odpovědně vyrovnat s ukládanými požadavky. Jenže mluvili už raději o „socialistickém umění“ než o „socialistickém realismu.“⁴

V 50. letech nebyl protiklad umění rozpolceného mezi realismem a abstrakcí vyřešen a celková umělecká situace byla ještě problematičtější. Centralistická komunistická politika prosazovala oficiální „státní umění“, jež mělo realisticky a naturalisticky představovat skutečnost, komunistickou ideologii a národní identitu. Chalupický vypráví, jak se československá umělecká scéna v té době musela vypořádávat s dogmatismem a nařízeními diktovanými vládou a veřejnými institucemi: „V letech šedesátých se to už měnilo. Ale na počátku to bylo tak, že se umělci ocitali ve vzduchoprázdnu. [...] Mluvili sice o potřebě opatrovat „kulturní dědictví“, jenže to zase byla fikce. Umění došlo prý v současnosti do téhož úpadku, v jakém byla celá kapitalistická společnost; bylo tedy proto třeba vrátit se až do minulého století a epochy „realismu“ a zde znova navázat. To bylo nemožné.“⁵

Chalupický odkazoval tedy na vznik svobodnějších pražských uskupení Máj 57, Trasa 54, UB 12 či Šmidrové: „V tomto prostředí vznikaly během druhé půle padesátých let a na počátku let šedesátých umělecké skupiny, a jak to tehdejší stanovy Svazu umožňovaly, aby si v jeho rámci uchovávaly autonomii a vystupovaly i na veřejnosti, byly to ony, kdo první začal vyhlášovat proti vedení Svazu nárok na tvůrčí svobodu.“⁶

V Československu panovala atmosféra nedůvěry vůči západní politické a kulturní scéně, a snad pocit výlučnosti a výjimečnosti umělce, který se již neztotožňoval se západní uměleckou komunitou, jak dokládá: „Přitom zachovávala se v nich značná míra nedůvěry vůči současnému

3 Jindřich Chalupický, *Nové umění v Čechách*, H&H, Praha 1994, s. 23.

4 Viz Chalupický (pozn. 3), s. 26; Tereza Petišková, *Československý socialistický realismus 1948-1958* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 2002.

5 Viz Chalupický, *Nové umění v Čechách* (pozn. 3), s. 24.

6Ibidem, s. 26

vývoji západoevropského a amerického umění. Byl to trochu vliv prostředí, ve kterém dospívali, ale nadto tušení, že v jejich zemi chybí kontext, uvnitř něhož se ono umění mohlo utvářet.“⁷

Po roce 1948 nastala jistá diskontinuita mezi východní a západní Evropou. Ve střední a východní Evropě došlo k rozchodu s avantgardní tradicí 20. a 30. let, zatímco v Itálii a v dalších západních zemích k této diskontinuitě nedošlo. Chalupecký se tedy snažil o přiblížení československé umělecké sféry sféře západní, o znovuoobnovení pouta s tradicí první mezinárodní avantgardy a o zhojení rány dělící Evropu na dva bloky.

V rámci této činnosti například píše o skupině Křižovatka a jejím teoretikovi Jiřím Padrtovi, autorovi teorie nového humanismu napojeného na mezinárodní nekonstruktivismus. Navzdory odlišným zájmům české a italské umělecké scény zájem o země střední a východní Evropy v Itálii po druhé světové válce paradoxně stoupl. Nebylo tomu tak jen kvůli antifašistickému a levicovému směřování mnohých intelektuálů a umělců zaživších válku, ale také proto, že o těchto částech Evropy se vědělo opravdu málo, což vzbuzovalo velkou zvědavost. Vzhledem k velmi rozdílným podmínkám je srovnávání československého a italského umění této doby obtížné, nikoli však zcela nemožné. Jedním z výchozích bodů může být srovnání dialektického vývoje figurativního a abstraktního umění v obou zemích na konci války.⁸

Vyčerpávající popis a osobní interpretaci přinesl maďarský historik umění Lóránd Hegyi ve stati *Umění ve středu Evropy (Arte in centro Europa)*. V první řadě odlišuje státní umění od rozmanitosti oficiální umělecké scény. V druhé řadě popisuje dialektiku mezi figurativním a abstraktním uměním a srovnává Maďarsko, Polsko a bývalé Československo. Socialistický realismus se až do Stalinovy smrti stal oficiálním uměním a hlavním nástrojem komunistické politické propagandy, přičemž se žánrově opíral o naturalistickou krajinu a idealizovaný portrét. Abstrakci režim odmítl jako „pokleslé umění“ a vytlačil ji do umělcova osobního prostoru: „Povšechné odsouzení abstraktního umění v 50. letech bránilo státním muzeím, aby ho systematicky sbírala. Přední abstraktní umělci neměli mezi lety 1948 a 1956 příležitost vystavovat svou tvorbu a prodávat ji státním institucím. Nebyli považováni za umělce a umělecká sdružení vzniklá kolem roku 1950 a ovládaná shora státem je nepřijímala za členy.“⁹

⁷ Ibidem, s. 26.

⁸ J. Chalupecký v článku *Co je to abstrakce* píše: „Tak s pojmy ‚realismus‘ a ‚abstrakce‘ zřejmě jen zvyšujeme zmatek. Někdy se proto raději používá protikladu ‚figurativní‘, ‚objektivní‘ a ‚neobjektivní‘, ‚zobrazující‘, ‚předmětný‘ a ‚bezpředmětný‘. To vypadá rozhodně lépe – přinejmenším je tu formulován nepochybný protiklad. Figurativní je všechno umění, které poukazuje k nějakému viditelnému (reálnému či fiktivnímu) předmětu mimo sebe; nefigurativní je to, které k ničemu objektivnímu mimo sebe se nevztahuje, nic nezobrazuje.“. Kritik cituje teorii Ranuccio Bianchiho Bandinelliho hovořící o „podléhání nevědomým pudovým oblastem“ abstraktní malby (*Organičnost a abstrakce*, 1956) a dodává: „U Briony je z toho teze o ‚svatém‘ v abstraktním umění, Bianchiho Bandinelliho o stejně snadný a rychlý závěr, že abstrakce je obdobou fašismu a že ‚posledním východiskem pak zůstane sebevražda.“. - Cifř.: Jindřich Chalupecký, *Co je to abstrakce*, *Výtvarná práce XIV*, 1964, č. 1, s. 1, 6.

⁹ Lóránd Hegyi, *Arte in centro Europa. Malinconia, Fluidità, Sovversività*, Silvana Editoriale, Milán 2010, s. 48; Lóránd Hegyi - Thomas Messer - Bernard Ceysson - Marta Gill - Kenneth Framton, *Europa nach der Flut, Kunst 1945-1965* (kat. výst.), Kűslerhaus Wien, Vídeň 1995.

Kritik srovnává styl socialistického realismu s ikonografií katolického sakrálního umění adoptovaného fašistickým a nacistickým režimem jako státní umění a snaží se ukázat, že nešlo o tendenci rozšířenou pouze ve střední a východní Evropě.

Srovnáme-li socialistický realismus s fašistickým uměním, vidíme, jak v obou případech došlo k silnému ideologickému ovlivnění. Vůdce Benito Mussolini se chopil moci již v roce 1933 po pochodu na Řím. Mnozí intelektuálové a umělci zpočátku Mussoliniho nové politice věřili – vždyť také podporoval výstavní a divadelní aktivity futuristů. Roku 1923 přednesl také řeč na první kolektivní výstavě seskupení Novecento (Dvacáté století) zorganizované v roce 1923 v milánské galerii Lino Pesaro novinářkou Margheritou Sarfattiovou.¹⁰

Italskou situaci za fašismu lze přirovnat k československé situaci mezi lety 1945 a 1948, kdy mnozí intelektuálové a umělci věřili v obnovu společnosti a poválečnou politiku socialistických slibů. Poté, co Mussolini soustředil moc ve svých rukou, rozhodlo se mnoho figurativních malířů směr Novecento opustit, neboť ten se proti jejich vůli začal vtělovat do fašistického „státního umění“. Fašistické umění spojilo futuristické motivy s figurativními prvky realismu. Převzalo ikonografické motivy křesťanského a klasického umění, jež přetvořilo do idealizace či „sanktifikace“ postavy atleta, sociální pracujícího, dělníka, rolníka, podobně jako socialistický realismus v Československu. Mussolini nechal v Římě vystavět čtvrt' E.U.R. s Palácem italské společnosti La Paduly, Guerriniho a Romana (Palazzo dei Congressi, 1937-40), Muzeum vědy (Museo della Scienza, 1942) ozdobené na fasádě mozaikou *Povolání a umění (Le Professioni e le Arti)* Fortunata Depera nebo Muzeum lidového umění a tradic (Museo delle Tradizioni popolari, 1939) s mozaikou *Korporace (Le Corporazioni)* Enrica Prampoliniho. Mussolinim iniciovaná stavba čtvrti E.U.R. a univerzity La Sapienza, kdy obojí zdobily monumentální mozaiky a sochy v realistickém a klasicistním stylu, odstartovala vývoj jisté umělecké racionální, abstraktní a geometrické „kontratendence“. Ta se následně stala symbolem jisté svobody projevu a uměleckého experimentu napojeného na užité umění na poli grafiky, designu a architektury a z toho titulu byla považována za „avantgardní“.

Kolem galerie Il Milione v Miláně (1934-1940 cca.) se například zformoval lombardský abstraktní směr Soldatiho, Veronesiho, Reggianiho, Rhoa a Radiceho, kteří si za vzor zvolili Kandinského, Mondrianův a Le Corbusierův modernismus.¹¹ Směr geometrické abstrakce

10 Představili se na ní malíři Bucci, Dudreville, Funi, Malerba, Marussing, Oppi a Sironi. Hnutí Novecento (1923–cca 1930) prosazovalo návrat k tradiční italské figuraci blízké německé nové věcnosti. Byli do něj zapojení figurativní malíři Giorgio De Chirico, Sironi, Casorati, Campigli, Morandi, De Pisis a sochař Arturo Martini, kteří předtím tíhli ke skupině soustředěné kolem římského časopisu o umění „Valori Plastici“ Maria Broglia (1918-22).

11 Italští abstraktní umělci: Cesare Androni, Carla Badioli, Ettore Bogliardi, Cordelia Cattaneo, Nicolay Diulgheroff, Lucio Fontana, Aldo Galli, Virginio Ghiringhelli, Osvaldo Licini, Alberto Magnelli, Galliano Mazzon, Fausto Melotti, Bruno Munari, Carla Prina, Mario Radice, Enrico Prampolini, Mauro Reggiani, Manlio Rho, Atanasio Soldati, Luigi Veronesi.

nebyl na rozdíl od Československa režimem zakázán, byť oficiální fašistické umění nepodporoval. Historik umění Maurizio Calvesi tvrdí, že skutečný pocit krize a neslučitelnosti s dogmaty fašistického režimu lze vysledovat zejména ve figurativním expresionismu Římské školy (la Scuola romana) malířů Scipiona, Mafaiho a Raphaely.

Calvesi má za to, že lombardská skupina malířů se nezrodila jako výraz skutečné antifašistické politiky, neboť byla ovlivněná racionální fašistickou architekturou Giuseppe Terragniho a Cesare Cattanea, kteří postavili fašistické ústředí (Casa del Fascio) v Lissone (1937-40). Vznikla spíše z potřeby racionálního „řádu“ a formální přísnosti, „konstruktivního“ ideálu odmítajícího narativ a figurativnost Novecenta a „infatilní“ psychologismy surrealismu. Calvesi přibližuje, jak byl Carlo Belli a Bruno Munari prvními advokáty geometrického abstraktního umění, ze kterého se vyvinulo Arte Programmata: „*„Evangelium“ mladých abstraktních umělců je kniha „Kn“ Carla Belliho, kterou vydala v roce 1935 milánská Galleria del Milione. Její teze je radikální a je podpořená skvělou znalostí mezinárodních avantgard. Podle Belliho „je obraz, který zpodobňuje nějakou věc již nesmyslem“.*“¹²

Italská geometrická abstrakce a racionální architektura mohou být srovnávány s českým konstruktivismem a funkcionalistickou architekturou Gočárovou, Janákovou a Fuchsovou. Umělec Karel Teige nebyl jen teoretikem hnutí poetismu a pojmu „magického realismu“ skupiny Devětsil let dvacátých, nýbrž se ve třicátých letech snažil nalézt teoretickou a praktickou syntézu konstruktivismu a poetismu, Bauhausu a Le Corbusierova funkcionalismu. Teigeho pozice si začala protiřečit, když se snažil najít kompromis mezi uměním a ideologií, mezi imaginací francouzského surrealismu a revoluční ideologií ruského konstruktivismu. Pokud srovnáme návrháře Bruna Munariho a Teigeho grafické práce z knih a časopisů, výsledky jsou odlišné. Grafická kompozice Munariho je konstruktivistická a je ovlivněná futuristickou poezií, zatímco u Teigeho se snoubí konstruktivistická formální přísnost s figurativními prvky ražení poetismu.

Mezinárodní výstava *Poesie 32* uspořádaná v Mánese (1932) připravila cestu pro vznik „imaginativního umění“, jež našel kompromis mezi surrealistickou poetikou, Teigeho poetismem, artificialismem Toyen a Štýrského.¹³ V Itálii nejsou témata imaginativního umění patrná, neboť se zde tato tendence nerozvinula a surrealismus nebyl skoro rozšířen.

Třicátá léta jsou tedy v Itálii obdobím, kdy došlo k prvnímu rozkolu mezi realismem a

¹² Maurizio Calvesi, *Novecento* (kat. výst.), Scuderie del Quirinale, Řím 2000, s. 27.

¹³ Umělci *Poesie 32*: Arp, Klee, Miró, Dalí, Ernst, Masson, Giacometti, De Chirico, Savinio, Filla, Muzika, Štýrský, Toyen, Šima, Hoffmeister, Janoušek a další; Cifr. František Šmejkal – Jana Šmejkalová (eds.), *České imaginativní umění* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 1996. - Karel Teige, *Arte e ideologia 1922-1933*, Einaudi, Turín 1982; Idem, *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo 1934-1951*, Einaudi, Turín 1982.

abstrakcí. Ke druhému došlo roku 1947, kdy se v Římě vytvořila Perilliho a Doraziova skupina Forma 1 a v Miláně nové seskupení abstraktních umělců kolem Munariho, Veronesiho, Dorflese, Liciniho, Rhoa, Sottsass a dalších, jimž byly blízké teorie Maxe Hubera a Maxe Billa. V roce 1948 se v Československu chopila moci komunistická strana a socialistický realismus se stal oficiálním uměním sovětského ražení stojícím v opozici k postkubistickému proudu a informelu.

Lóránd Hegyi uvádí, jak se situace ve východních zemích zlepšila po Stalinově smrti: *„Státní kulturní politika v roce 1956 přistoupila k rozhodné změně kurzu. Povstání v Polsku a Maďarsku ohlašovalo konec stalinistické diktatury v zemích středovýchodní Evropy [...]. Vlády, které se dostaly k moci, se snažily demokratizovat komunismus, získat širší souhlas veřejnosti a očistit původní marxistické levicové myšlenky od mylných interpretací a stalinistického zneužívání moci.“*¹⁴

Maďarský kritik má za to, že v šedesátých letech se představa státního umění stává obecnější a východní oficiální kulturní a umělecká scéna se diverzifikuje a absorbuje stále více intelektuálů a umělců, kteří se znovu mohou sdružovat ve spolcích a představovat své práce na veřejných přehlídkách. Komunistické politické vedení našlo první kompromis mezi realismem a abstrakcí až do té míry, že abstraktní umění oportunisticky využívalo jako dekorativního prvku aplikovaného na městskou architekturu v podobě jakési „pseudoabstrakce“: *„Oficiální kulturní politika nadále prosazovala socialistický realismus, ale v modernizované a liberalizované verzi. Hranice realismu se tak staly mnohem pružnějšími. Došlo k uznání mnohých součástí první avantgardy, jako expresionismu, futurismu, kubismu a nové věčnosti s jejím společensko-kritickým rozměrem a různých forem provokativního umění vzdoru let třicátých. [...] Avantgardní formalismus, odcizení a estetická libovůle abstrakce byly ještě stále posuzovány negativně.“*¹⁵

Liberalizovaná kulturní politika přeměnila umění socialistického realismu na jistý druh „socialistického humanismu“, aniž by ale skutečně přijala umělecké novinky druhé avantgardy: *„Navzdory liberalizaci oficiální kulturní politiky byl nesoulad mezi posuzováním klasické abstrakce a intolerancí vůči novým formám abstraktního umění (hard edge, monochromatismus, minimal art...) i v šedesátých i sedmdesátých letech zřetelný.“*¹⁶

Československý, polský a maďarský „demokratický socialismus“ tak nakonec přehodnotil a docenil Bauhaus, konstruktivismus, funkcionalismus či abstraktní umění. To bylo ale stavěno

¹⁴ Ibidem, s. 49.

¹⁵ Ibidem, s. 49.

¹⁶ Ibidem, s. 50.

„na roveň užitého umění“ a používáno v architektuře k dozdobení hotelů, činžáků, nemocnic a letišť. Šlo o abstraktní reliéfy z betonu, abstraktní sgrafita a ozdobné motivy, které byly k vidění již v československém pavilonu na bruselském *Expu* '58. Lóránd Hegyi zaznamenal postupnou diversifikaci uměleckých stylů a příklon východní umělecké avantgardy k avantgardě západní. V šedesátých letech už socialistický realismus nebyl vnímán jako jediné státní umění, nýbrž se stal hybridním proudem sestávajícím z různých stylů a témat. Expresionismus, konstruktivismus a funkcionalismus byly komunistickým vedením rehabilitovány, vstřebány dějinami umění a nadále nepředstavovaly tak ožehavé téma jako dříve. Nejradikálnější abstraktní skupiny v Československu, Polsku a Maďarsku nicméně komunistickou demagogickou politiku, vyprázdňení obsahu abstraktního umění a jeho dekorativní využití v architektuře, odmítaly.

Je vhodné zmínit, že v Československu hnutí informelu nebylo ve skutečnosti nikdy zcela abstraktní, nýbrž vždy kontaminované figurativností vycházející z kubo-expresionismu či surrealismu. Generace umělců období po druhé světové válce se tedy tématy a formou odlišovala od současných západních tendencí informelu. Například *Arturo Schwarz v heslu „Československo“ zahrnutém do sborníku Almanacco Dada zmiňuje Chalupceho názor na absenci dadaismu v meziválečném údobí: „Únor-březen (1920): Baadarovo, Hausmannovo a Heulsenbeckovo dadaistické turné po Československu zorganizované jedním impresáři z Drážďan [...] Dle Chalupceho ohlas na tento večer nepronikl vně okruhu pražské německé komunity, nejenom protože tato komunita žila úplně izolovaně, ale také protože českému duchu byl duch dada ještě úplně lhostejný a nepřiblížil se mu ani žádný z umělců.“*¹⁷

V knize *O dada, surrealismu a českém umění* připomněl Chalupce Teigeho kritiku dadaismu, v souboru článků *O humoru, clownech a dadaistech* (1928 a 1931). Rakouský v Berlíně činný dadaista Raoul Hausmann, jenž pobýval v letech 1937 a 1938 v Praze, potvrdil, že na československém území se nikdy dadaismus moc nerozšířil.¹⁸ Na přelomu 50. a 60. let čeští umělci projevíli nový zájem o francouzský a anglický neodadaismus a v menší míře o americký pop art. Rozmanitost neodadaistických uměleckých technik byla inspirací především pro umělecký proud české nové figurace.

Teoretický rozpor mezi americkým a evropským uměním, mezi abstrakcí a pop artem, lze spojovat s dlouhou debatou, kterou zahájil teoretik Clement Greenberg poté, co roku 1939 v

17 Jindřich Chalupce, *Cecoslovacchia*, in: Arturo Schwarz (ed.), *Almanacco Dada. Antologia letteraria-artistica, cronologia, repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milán 1976, s. 602.

18 Jindřich Chalupce, *O dada, surrealismu a českém umění*, č. 2, Jazzová sekce, Praha 1980, s. 10-11; Idem, *Dobré poselství dada* / Hans Richter – Dada, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 3, s. 142-145; Idem, *Úzkou cestou, Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 365-370; Idem, *Nové umění, Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 10, s. 487-501.

newyorském marxistickém časopisu „Partisan Review“ zveřejnil článek *Avant-Garde and Kitsch (Avantgarda a kýč)*.¹⁹ Greenberg bránil elitářskou modernistickou avantgardu proti „nízkému umění“ masové kultury, jejímž synonymem je kýč a horoval za emancipaci americké avantgardy ve vztahu k evropskému umění. Po válce za vrchol modernistického procesu považoval Jacka Pollocka a abstraktní expresionismus autorů jako Gorky, Nolanda či Rothka. V Itálii nesklidila Greenbergova teorie valný úspěch a jeho statě se tiskly až v šedesátých letech díky článkům Lucy Lippardové a potom Rosalindy Kraussové. Kunsthistorikové byli zřejmě „zaujatí“ vůči vlivu amerického umění na italskou kulturní scénu a nevěřili v autonomii umění v sociální sféře. Teorie *art pour art*, jak ji propagoval Greenberg, byla též tedy v rozporu například se sociální angažovaností požadovanou marxistickými umělci a formalisty z římské skupiny Forma 1.

Je též zajímavé zmínit krátkou stat' Tomáše Pospiszyla srovnávající Greenbergovu teorii modernismu s teorií Chalupického formulovanou v článku *Svět, v němž žijeme* (1940) předjímajícím poetiku Skupiny 42 a ve stati *Konec moderní doby* (1946). Greenberg trval na odstupu umění od masové společnosti, zatímco Chalupický věřil, že umělec nesmí být izolován, že se musí společností, ve které žije, inspirovat. Greenberg rozlišoval mezi „vysokou“ kulturou avantgardy a lidovou „nízkou“ kulturou, zatímco Chalupický na problematiku nahlížel z pozic socialistického ideálu a tvrdil, že umění slouží společnosti. Rozdílnost názorů vynikne ještě lépe, když srovnáme kritický úsudek na adresu Marcela Duchampa: pro Chalupického byl „umělcem“ modernismu „par excellence“, přičemž Greenberg ho tvrdě kritizoval. Chalupický se nicméně s Greenbergovými texty seznámil až později, po vydání knihy *Art and Culture* (1961). Představitelé Skupiny 42 nepřijali psychický automatismus francouzského surrealismu a následně ani nebyli přitahováni americkým abstraktním expresionismem.

Skupina 42 se spíše soustředila na motiv anonymního člověka a každodenní život, na krásu života ve městě. Pospiszyl píše: „Na eseje ‚Avantgarda a kýč‘ a ‚Svět v němž žijeme‘ se v zemích jejich vzniku odvolávali mnozí umělci, v Čechách především skupiny Sedm v říjnu a Skupina 42. [...] Především výtvarníci a literáti sdružení ve Skupině 42 se jasně distancovali od surrealismu. Neorientovali se jako tradičně na Francii, byli zaujati angloamerickou literaturou a v poezii směřovali k záznamům reality a k textovým kolážím.“ Podle autora: „Přelomovým se stal především Kolářův rukopis ‚Prométheova játra‘ z roku 1950. Malíři Skupiny 42 podobně radikální formu nenalezli. Východiskem se pro ně stal magický realismus a expresionismus, nikterak závazná formální doktrína tolerující paralelní existenci abstraktního projevu.“²⁰

19 Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, *Partisan Review*, 1939, č. 6, s. 34-49.

20 Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Agite / Fra, Praha 2005, s. 34; Tomáš Pospiszyl, *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961; Jindřich Chalupický, *Svět, v němž žijeme*, in: *Obhajoba umění 1934-1948*, Československý

Narativní a magický charakter Skupiny 42 lze v malbě konfrontovat s figurativními proudy Magický realismus (Realismo Magico) a italské skupiny a časopisy umění Valori Plastici (Plastické hodnoty) a Corrente (Proud).

Výraz „magický realismus“, o němž psal Pospiszył ve spojitosti se Skupinou 42, sdílí několik tématických, ale nikoliv již stylistických prvků s magickým realismem dvacátých let turínských Felice Casoratiho a Carla Leviho či s pracemi Carla Carrà, již ve třicátých letech malovali postavy v domácím prostředí a ve městě obestřené kouzelnou atmosférou, podobně jako tomu bylo u směru meziválečné nové věcnosti. Jiná varianta italského „realismu“ se rozvinula v Miláně v podobě figurativního kubisticko-expresionistického seskupení Corrente (Proud, 1937-47) mající za prvotní vzor Picassův obraz *Guernica* a navracející se k realistickému figurativnímu stylu. Ernesto Treccani a další italští umělci okruhu Corrente Picassovo dílo poprvé viděli v roce 1937 v Paříži. Další formou realismu bylo hnutí sociálního realismu Renata Guttusa (1952).

V Římě se zrodil ještě jeden proud, neorealismus (neorealismo) za jehož oficiální začátek se považuje film Roberta Rosselliniho *Řím, otevřené město* (*Roma città aperta*, 1945). Definici „magický realismus“ posléze pro své filmy používal Federico Fellini. Rozdíl mezi slovy „realismus“ a „neorealismus“ se tedy zdá býti poměrně značným. Rosselliniho, Viscontiho, De Sicův neorealismus (1945-1955) vypráví stejně jako malba Guttusova o Itálii zničené válkou. Neorealistické filmy se ovšem neřídily žádnou politickou ideologií a představovaly skutečnost objektivně a dokumentárně, narozdíl od subjektivismu kubisticko-expresionistických maleb Guttusových. Ve východní Evropě si své oběti vybíraly stalinské procesy, zatímco generální tajemník italské komunistické strany PCI Palmiro Togliatti nechal v časopise „Realismo“ otisknout článek s tvrdou kritikou abstrakce a navrhoval návrat k figurativnímu realismu (1952).

V Itálii zůstala tedy určitá kontinuita s tradicí první avantgardy metafyzika Giorgia De Chirica, futurismem a dadaismem. Levicová orientace generace italských umělců dospívajících po druhé světové válce je historickým faktorem, který nelze podcenit. Mnozí z nich včetně Renata Guttusa přilnuli ke komunistické ideologii a její italské nositelce straně PCI.

Není tedy náhoda, že k prvnímu skutečnému kontaktu mezi Itálií a bývalým Československem došlo prostřednictvím Renata Guttusa, postkubistického malíře narozeného na chudé a vykořisťované Sicílii, který se stal otevřeným stoupencem komunistické strany PCI a v Římě byl známou a váženou osobností již v době války.

spisovatel Edice orientace, Praha 1991, s. 68-74; Idem, *Konec moderní doby*, in: *Obhajoba umění 1934-1948*, , Čs. spisovatel, Edice orientace, s. 155-177; Idem, *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998.

V roce 1946 Guttuso spolu s malíři Emiliem Vedovou, Renatem Birollim, Giuseppem Santomasem, Carlem Levim, Armandem Pizzinatem založili v Benátkách uskupení Nuova Secessione Artistica Italiana (Nová italská umělecká secese), přejmenované na Fronte Nuovo delle Arti (Nová fronta umění, 1946-50), ke kterému se brzy přidali Fazzini, Corpora, Consagra a další. V roce 1948 byly na Bienále v Benátkách skupině Fronte Nuovo delle Arti vyhrazeny dva sály, kde se prezentovali malíři a sochaři Vedova, Santomaso, Corpora, Birolli, Leoncillo, Franchina a Viani. Uskupení nemělo dlouhého trvání, neboť kolem roku 1950 vznikly spory a neshody – Guttusova frakce tvrdila, že umění musí mít přesnou společenskou funkci a být „realistické“, a tím pochopitelné pro všechny, zatímco Emilio Vedova naopak prosazoval autonomii umění a abstraktního malířského jazyka.

Roku 1950 skupina Nuovo Fronte delle Arti zanikla a Guttuso se sochařem Pericle Fazzinim založili hnutí sociálního realismu. Guttuso se přiklonil k sovětskému dogmatickému modelu nepřijímajícím abstraktní umění s tím, že jde o formu formalismu bez obsahu, a definitivně se tak vzdálil kubisticko-expresionistické tradici, z níž vyšel. Mezitím Vedova, Birolli, Turcato, Corpora a další abstraktní malíři založili v Miláně Gruppo degli Otto Pittori (Skupina osmi malířů, 1952).

Guttusův sociální realismus se přednostně věnoval sociálním tématům jako válka či městský život italských maloobchodníků, to vše namalováno figurativním stylem, jasnými barvami a zjednodušenou formou. Praha na Guttusa nečekala dlouho.

V roce 1954 Svaz československých výtvarných umělců SČSVU uspořádal výstavu věnovanou sicilskému malíři v pražské výstavní síni Mánes.²¹ Jeho tvorba rozhodně nebyla neznáma historikovi umění Miroslavu Míčkovi, který měl v 50. letech na starost československý pavilon na Benátském Biennale. V dubnu 1959 byl Miroslav Míčko kurátorem kolektivní figurativní výstavy *Italská kresba a grafika*, která proběhla v Nové síni - Malé galerii v Praze. Míčko v textu katalogu o výstavě píše: „*Představuje zásadně jen figurativní tendence a mezi nimi zejména neorealistický proud. [...] Lze říci, že právě Itálie je dnes jednou ze zemí, kde realistické snahy v malířství i v plastice (podobně jako ve filmu nebo v literatuře) se dopracovávají zvláště pozoruhodných výsledků. [...] To platí hlavně o programovém realismu sociální inspirace, který roste v nesnadných podmínkách.*“ A Podle Míčka: „*Významným zárodkem pozdějšího vývoje se však stala zvláště skupina Corrente (Proud), založená v Miláně roku 1937; jejími členy byli – opět z těch, kteří tu jsou přítomni - Manzù, Sassu, Guttuso. Tito*

21 Antonello Trombadori, *Renato Guttuso* (kat. výst.), výstavní síň Mánes, nakl. ÚSČVU, Praha 1954.

umělci i jejich druhové vyjadřovali vzdorné stanovisko mládeže, utlačené, ale mravně nepodrobené fašismem. “²²

Kromě Guttusa byli pozváni mnozí figurativní sochaři jako Fazzini, Manzù, Mazzullo, a malíři jako Levi, Mirabella, Pizzinato, Sassu, Treccani, blízcí stylu sociálního realismu v obrazech lidí, měst a krajin. Nemálo z nich se na straně odboje účastnilo bojů proti fašistickým jednotkám. Sassu a Manzù se přidali k skupině Nuovo Fronte delle Arti (Nová fronta umění, 1946-50).

Italský sochař Giacomo Manzù měl první samostatnou výstavu v Galerii Vincence Kramáře v Praze (květen 1966), druhou v síni Kabinetu grafiky v Olomouci (říjen 1966) a třetí v Letohrádku královny Anny opět v Praze (1973).²³ V poválečných letech v Praze proběhly také dvě výstavy italské kresby: v roce 1949 v SČUG Hollar a v roce 1954 v Mánesu společně s výstavou Guttusovou. Guttuso byl do Prahy pozván ještě jednou v roce 1967 u příležitosti mezinárodní umělecké přehlídky *Premio Gaetano Marzotto 1967: Figurativní malířství v Evropě*²⁴ v Národní galerii v Praze, v prostorách Valdštejnské jízdárny. První cenu Premio Marzotto v Praze získal další figurativní malíř Leonardo Cremonini. Guttuso a Manzù nebyli jediní z Italů, kterým se podařilo dostat se za železnou oponu a vystavovat v Praze.

Uskupení, jež mělo podobné štěstí, se jmenovalo Forma 1, a k jeho založení došlo roku 1947 v Římě. Představovalo první italský příklad vývoje abstraktního geometrického lyrismu. V prvním manifestu *Forma 1 (Tvar 1*, 15. března 1947) se jeho signatáři Carla Accardiová, Ugo Attardi, Pietro Consagra, Piero Dorazio, Mino Guerrini, Achille Perilli, Antonio Sanfilippo a Giulio Turcato prohlásili za „formalisty a marxisty“ v přesvědčení, že jsou tyto dva koncepty slučitelné. Své „abstraktní a konkrétní umění“ definovali prohlášením, že „*nás zajímá forma citrónu, nikoli citrón*“. V manifestu tvrdili, že marxismus a abstraktní umění mohou nalézt shodu, přičemž se postavili jak proti figurativnímu umění a sociálnímu realismu, tak proti lyrické abstrakci, a z obou vytěsnili jakýkoli pokus o symbolismus či psychologismus. Také seskupení Forma 1 se muselo vyrovnat s neústupným postojem Guttusovým, což nakonec v roce 1950 vyústilo v její rozpuštění právě z důvodů politických neshod. Italská Komunistická

22 Umělci: Ugo Attardi, Giuseppe Banchieri, Luigi Bartolini, Luciano Caldari, Giovanni Cappelli, Mauro Chessa, Armando De Stefano, Fernando Farulli, Pericle Fazzini, Franco Francese, Renzo Grazzini, Giuseppe Guerreschi, Renato Guttuso, Carlo Levi, Mino Maccari, Giacomo Manzù, Piero Martina, Giuseppe Mazzullo, Saro Mirabella, Armando Pizzinato, Anna Salvatore, Aligi Sassu, Alberto Sughi, Ampello Tettamanti, Ernesto Treccani, Renzo Vespignani, Tono Zancanaro, Giuseppe Zigaina, Alberto Ziveri. - Cifr.: Miroslav Míčko, *Italská kresba a grafika* (kat. výst.), Nová síň – Malá galerie, Praha 1959, nestr.

23 *Giacomo Manzù: Plastiky a kresby* (kat. výst.), Galerie Vincence Kramáře, Praha 1966; *Giacomo Manzù, Kabinet grafiky* (kat. výst.), Olomouc 1966; *Giacomo Manzù: Sochy a kresby* (kat. výst.), Letohrádek královny Anny, Praha 1973.

24 Soutěž Premio Marzotto (Cena Marzotta) vznikla v roce 1950 jako první italská mezinárodní soutěž. V r. 1960 ji v Římě Guttuso vyhrál a dostal se tak na mezinárodní uměleckou scénu. Cenu zřídili Marzottovi, italská rodina sběratelů umění a podnikatelů ve vlnářství z Valdagna.-Cifr.. *Premio Gaetano Marzotto 1967: Figurativní malířství v Evropě* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1967.

strana PCI odmítla autonomii umění vůči politice, jakož i abstraktní umělecký jazyk, takže Sanfilippova a Turcatiho přichylnost ke KSI vedla k jejich odcizení se abstrakci a posléze i skupině Forma 1. *Formalismus skupiny Forma 1 se pro Sanfilippa a Turcata stal velmi brzy neshleditelným s Marxismem raženým PCI, a tak se velké italské retrospektivy konkrétního a abstraktního umění zorganizované roku 1951 Národní galerií moderního umění v Římě zúčastnili jen Accardi, Dorazio a Perilli.*²⁵

Skupina Forma 1 navázala s pražským prostředím kontakt již v roce 1947, kdy byla pozvána na výstavy *Mladé italské umění* a *Výstava odboje*, které proběhly v pražské Národní galerii v rámci ještě liberálního *Světového festivalu mládeže* (červenec-srpen 1947).²⁶

Roku 1947 navštívili Prahu malíři Achille Perilli a Piero Dorazio, kde se s nadšeným obdivem poprvé seznámili s abstraktními díly Františka Kupky. Tato díla poté velmi ovlivnila i jejich uměleckou tvorbu a přispěla – paradoxně v Praze – k zaměření se těchto tvůrců na abstrakci. Perilli byl důležitou postavou v upevnění italsko-českých uměleckých vztahů.

Se sochařem a grafikem Stanislavem Kolíbalem jej dodnes pojí velké přátelství. Perilli a Dorazio byli v šedesátých letech přijati do Klubu konkretistů a zúčastnili se několika jeho kolektivních výstav. V roce 1970 proběhla v pražské Národní galerii samostatná výstava nazvaná *Achille Perilli* a při té příležitosti vyšel také katalog s úvodním textem samotného italského malíře ve spolupráci s ředitelem galerie Jiřím Kotalíkem.²⁷ V roce 1994 měl Perilli výstavu *Papíry a knihy (Le Carte e I Libri)* v paláci Kinských v Praze a dříve, v roce 1987, se zúčastnil přehlídky *Prague Quadriennial 87*. O dvacet let později, v červnu 1998, historička umění Simonetta Luxová v Jízdárně Pražského hradu zahájila velkou retrospektivu italské abstraktivistické skupiny nazvanou *Forma 1 a její umělci (Forma 1 e i suoi artisti)*.²⁸ Po zhruba čtyřiceti letech v Praze proběhla velká retrospektiva skupiny Forma 1 v Praze. Sami umělci tuto událost velmi ocenili, neboť i když nemohli Československo dlouhé roky navštívit, nadále si k české kultuře udržovali vřelý vztah (zejména Perilli a Dorazio). V dubnu 1955 se v Praze ve výstavní síni Československého spisovatele představil další Ital, figurativní malíř Gabriele Mucchi, jemuž byla blízká realistická tendence. Kurátorem byl opět Miroslav Míčko.²⁹

25 Giulio Carlo Argan – Gillo Dorfles – Bruno Munari - Achille Perilli et al., *Arte astratta e concreta in Italia 1951. Opere di artisti di Roma, Milano, Torino, La Spezia, Livorno, Firenze, Venezia* (kat. výst.), Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Řím 1951; Lionello Venturi, *Metody současné kritiky, Výtvorné umění VII*, 1957, č. 9, s.393-397; J.P., *Italské moderní malířství mezi dvěma válkami, Výtvorné umění VIII*, 1958, č. 4, s. 172-175; Lionello Venturi, *Abstraktní a fantastické umění, Výtvorné umění XV*, 1965, č. 1, s. 1-5.

26 <http://www.achilleperilli.com/index.php/home/biography>, vyhledáno 1.6.2015.

27 Achille Perilli, *Achille Perilli práce z let 1961-1969* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1970; Achille Perilli, *Le Carte e I Libri 1946-1992* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Praha 1994.

28 Simonetta Lux - Giovanna Bonasegale, *Forma 1 e i suoi artisti 1947/1997. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato* (kat. výst.), Jízdárna Pražského hradu, Praha 1998.

29 Marie Klimešová (ed.), *Čs. Spisovatel 1950-1991*, Společnost Topičova salonu, Praha 2014, s. 220, 231, 326.

V Československu se v 50. letech nadále aktivně projevovala lyrická abstrakce vycházející z kubismu, expresionismu či surrealismu, zatímco v Itálii abstrakce dosáhla vrcholu kolem roku 1958.

Jako protiklad se v Neapoli se rozvinula tendence nové figurace (Nuova Figurazione) kolem malířů jako Lucio del Pezzo, Bruno di Bello, Sergio Fergola, Luigi Castellano (LUCA), Franco Palumbo, Guido Biasi, kteří v červnu 1958 vytvořili Gruppo 58 (Skupinu 58) a první manifest. Zanedlouho, v lednu 1959, u příležitosti výstavy *Skupina 58 + Baj (Gruppo 58 + Baj)* v galerii San Carlo v Neapoli představili *Manifeste de Naple*, jenž byl zuřivým otevřeným útokem proti abstrakci a její nadbytečné, od reality odtržené „metafyzice“, proti které stavěl právě „novou figuraci“. V manifestu Skupiny 58 podepsaném také Enricem Bajem a básníky Edoardem Sanguinetim a Nannim Balestrinim se proklamovala touha překonat abstraktní tendenci ve prospěch nové figurace, která se soustřeďovala nejen na současného člověka a jeho vztah k moderní civilizaci a společnosti, ale též na lidské "prvotní mýty" v jejich antropologickém a existenciálním smyslu. To provázela snaha experimentovat s novými uměleckými technikami a o propojení slova s obrazem, malby s kresbou či koláží. Také se zrodila spolupráce mezi neapolskou Gruppo 58 a milánským Nukleárním hnutím stvrzená výstavou *Skupina 58 + Baj* konanou v Neapoli roku 1959.

Hnutí nukleárního umění (Movimento Arte Nucleare) založili roku 1952 Enrico Baj a Sergio Dangelo u příležitosti bruselské výstavy v galerii Apollo. Posléze se k nim přidali umělci Gianni Dova, Gianni Bertini, Mario Colucci, Guido Biasi z Gruppo 58. V manifestu *Hnutí nukleárního umění (Movimento tecnico della Pittura Nucleare, Milán 1951)* Baj s Dangelem uvádějí, že se chtějí pokusit o nové malířství, které by propojilo koncept prostorovosti Lucia Fontany s informelem. Nukleární malířství (1951-1957) se inspiroje fotograficky zachycenou atomovou katastrofou v Hirošimě, ze které těží motiv atomového člověka a post-atomového vesmíru. V Miláně Enrico Baj spolupracoval s galeriemi Milione, Naviglio a galerií Artura Schwarze. V zahraničí Baj a Dangelo navázali kontakty v Paříži a Bruselu s Asgerem Jornem a Pierrem Alechinským, se kterými sdíleli averzi vůči geometrické abstrakci a racionalistickým tezím školy Maxe Billa v Ulmu (1954).

Proti radikálně racionalistické tezi Billově se postavili Baj a Dangelo spolu s umělci Cobra v Paříži. Skupinu Cobra (1948-1951) vytvořil Dán Asger Jorn vzápětí poté, co s Christianem Dotremontem a několika malíři-delegáty opustil Mezinárodní konferenci Dokumentárního centra umělecké avantgardy, kde se bez nalezení zásadních kompromisních řešení debatovalo o geometrické abstrakci a socialistickém realismu. Umělci se hlásili k neoexpresionistické tendenci a pokoušeli se najít kompromis mezi figurativní a abstraktní malbou. Spojení mezi

Paříží, Milánem a Prahou se vyprofilovalo v roce 1954, kdy se v Albisole (okres Savona) uskutečnila *Mezinárodní keramická setkání*, kterých se zúčastnili malíři Appel, Baj, Corneille, Dangelo, Fontana, Jorn, Matta, Scanavino a několik básníků.

Když v roce 1955 vznikla Experimentální laboratoř v Albě (Laboratorio sperimentale di Alba), znamenalo to, že Itálie zůstává centrem mezinárodní umělecké scény.³⁰ Její provoz zahájili umělci Piero Simondo a Giuseppe Pinot Gallizio, který je znám jako vynálezce teorie „Antihmoty“ (Antimateria) a „Průmyslového malířství“ (Pittura industriale), kterou ve svém článku *Pohled zpátky* v roce 1966 zmiňuje Jan Kotík.³¹

V Albě se konala mezinárodní setkání, výstavy a kongresy a k tamějším aktivitám se přidali zahraniční umělci jako Jorn, Constant, Wolman a Guy Débord, kteří založili Imaginistický Bauhaus (Bauhaus Imaginiste MIBI, 1955) a později Situacionistickou internacionálu (IS, 1957). V Albě Gallizio a Jorn organizovali keramické sympóziu a *I. Světový kongres svobodný umělců*, který měl za téma „Svobodná umění a průmyslové aktivity“ (1956). Zúčastnili se ho zástupci MIBI jako Jorn, Appel, Constant, Pinot-Gallizio, Simondo za Laboratoř v Albě, Enrico Baj za nukleární hnutí, letrista Joseph Wolman, návrhář Ettore Sottsass, a českoslovenští malíři a keramici Pravoslav Rada a Jan Kotík.³²

Výsledkem kongresu byl Wolmanův Albský program a Constantův „totální urbanismus“ stavějící se proti racionalistickému funkcionalismu Le Corbusierově projektem mobilní architektury pro skupinu Romů. Na kongres do Alby byl pozván také Josef Istler, ale nepřijel, poněvadž nedostal vízum. Jak uvádí kritik František Šmejkal, již v roce 1948 existovaly kontakty mezi skupinou CoBrA a českými umělci Skupiny Ra.³³

Kritik Tomáš Pospiszyl zdokumentoval Kotíkovu a Radovu velmi opožděnou přítomnost na kongresu v Albě roku 1956, na keramickém sympóziu a na paralelní výstavě nazvané *Futuristická keramika 1925-1933 (Ceramica futurista 1925-1933)*, které se účastnil i futurista Farfa: „*Jan Kotík a Pravoslav Rada kvůli průtahům s výjezdním povolením odcestovali z Československa s takovým zpožděním, že do Alby dorazili až po skončení kongresu. Rada*

30 Nástin manifestu skupiny CoBrA (Kodaň-Brusel-Amsterdam) podepsal Asger jménem dánské skupiny Host, Noiret Joseph a Dotremont za belgickou skupinu Revolutionary Surrealist Group a Anton Constant, Appel Karel a Corneille za holandský Reflex. –Cifr.: Mirella Bandini, *L'estetico il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, Costa&Nolan, Milán 1999; <http://www.pinotgallizio.org/index.php?a=artista>, vyhledáno 1. 6. 2015.

31 Jan Kotík píše: „*Tašismus stvořil skutečnost paralelní k přírodě. Jako v přírodě, bylo akt tvorby vést kontinuálně v čase a tvořit jeden nekonečný obraz (viz Pollock nebo Pinot-Gallizio ve své 'pittura industriale', z něhož je možné vybírat, vyřezávat či uřezávat části jako samostatné celky stejně či podobně, jako vyhledáváme v kontextu přírody kámen či větev.*“. In: Jan Kotík, *Pohled zpátky, Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 2, s. 4.

32 Kongresu (2. až 8. září 1956) se zúčastnili Simondo a malíři Elena Verroneová, Sandro Cherchi, Franco Garelli, Charles Estienne, Klaus Fischer. –Cifr.: Tomáš Pospiszyl, *Srovnávací studie*, Agite / Fra, Praha 2005, s. 97-130.

33 Jan Kotík - Iva Mladičová, *Publikace věnovaná českému malíři Janu Kotíkovi (1916-2002)*, Národní galerie v Praze 2011; František Šmejkal, *České imaginativní umění*, Galerie Rudolfinum (kat. výst.), Praha 1996; Idem, *Český informel* (kat. výst.), ed. Nešlehová, GHMP, Praha 1991; Mahulena Nešlehová, *Informelní projevy 1958—70*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská (eds.), *Dějiny českého výtvarného umění VI 1, 1958-2000*, Academia, Praha 2000, s. 123; Jiří Ševčík - Pavlína Morganová - Dagmar Dušková (eds.), *České umění 1938-1989 / programy / kritické texty / dokumenty*, Academia, Praha 2011.

dokonce ještě několik dní po Kotíkovi. Většina delegátů již byla pryč, čekal tu však na ně Jorn a Pinot-Gallizio. Češi alespoň dodatečně doplnili své podpisy pod závěrečné prohlášení.“ Pospiszyl dále detailně popisuje, jak v Albě „strávili Rada s Kotíkem asi čtrnáct dní. Pracovali v Experimentální laboratoři Pinota-Gallizia, vytvářeli keramické struktury i užitou keramiku. Výstava produktů keramické Experimentální laboratoře se uskutečnila v místním kině zřejmě někdy v říjnu - zastoupen byl Costant, Pinot-Gallizia, Garelli, Jorn, Kotík, Rada, Simondo a Wolman. [...] Kotík se v Albě pustil i do malování, o čemž svědčí zachovaná fotografie interiéru albské laboratoře s rozmalovaným Kotíkovým obrazem na stojanu.“³⁴

V Albě Kotík, člene Skupiny 42, vytvořil umělecké dílo podepsané malířem a grafikem Kotíkem, Constantem, Débordem, Galliziem, Jornem a Simondem. Kotíkova malba byla ovlivněná kubismem a abstraktním expresionismem, vycházela z Mathieuova tašismu a byla blízká stylu malířů CoBrA. Kotíkův a Radův pobyt je jedním z mála dokladů přítomnosti československých umělců v Itálii ve složitých padesátých letech.

Po rozpuštění Bajova nukleárního hnutí (1957) a rozšíření myšlenek Gruppo 58 se v celé Itálii rozvinul směr italské nové figurace oscilující mezi existenciálním realismem a neodadaismem (mezi zástupce dadaistické tendence patří malíři a sochaři jako například Mimmo Rotello, Mario Schifano, Ettore Colla či Valerio Adami a za tendenci existencialistickou jmenujme například Giuseppe Guerreschiho a Gianfranca Ferroniho).

Ačkoli je v českém experimentování s koláží a asambláží z 60. let možné nalézt jisté podobnosti s italskou situací, například mezi asamblážemi-sochami Věry Janouškové a mezi grafikou a postavami velkohlavých vojáků Enrica Baje, zásadní rozdíl nadále zůstává v obsahu a formálních výsledcích. Česká nová figurace se od té italské liší silnou kontaminací různými styly a technikami, záhadným hermetismem vypodobněných postav a melancholickou atmosférou, která postavy obestírá, jakož i skrytými odkazy na dobovou politickou situaci. Srovnání české nové figurace a té italské, více zaměřené na svět spotřeby a pop art, by zasloužilo novou samostatnou studii.

2.- SKUPINA KŘÍŽOVATKA: mezi konstruktivistickou tendencí a vizuální poezií

Jistou příbuznost záměrů a vůli sblížit italské a československé umění přesahující národní hranice lze vyzorovat u konstruktivismu, který se od samého počátku vyznačoval internacionalismem a racionalistickým pozitivismem. Na západě nikdy nedošlo k přerušení kontinuity tradice Kandinského abstraktního geometrismu, kinetických experimentů Maxe Billa

³⁴ Viz Pospiszyl, *Srovnávací studie* (pozn. 20), s. 113-114.

a Nicolase Schöffera, školy Bauhaus, plasticismu Pieta Mondriana a Thea Van Doesburga s jejich časopisem „De Stijl“, konstruktivismu Rusa Ela Lisického a jeho české verze v podání Karla Teigea. Ve střední a východní Evropě se neokonstruktivismus vrátil do „módy“ až kolem roku 1963 v prostředí již rozjetého procesu liberalizace.

V jaké jiné umělecké tradici, když ne v pozitivním racionalistickém konstruktivismu, se mohl odrazit rozvoj nových médií jako byla televize a s ní spojená euforie z přenosu prvního člověka na Měsíci, technický výzkum a nové technologie založené na elektronice. V nastalém ekonomickém blahobytu a politické situaci, kdy docházelo k uvolnění napětí ve studené válce mezi Spojenými státy a Sovětským svazem, se v pozitivním neokonstruktivismu naplno odrážely ideály druhé evropské avantgardy o budoucí společnosti vzdálené pesimismu, typickému pro informel.

O možné dějinné kontinuitě mezi geometrickou abstrakcí a českým konstruktivismem pojednávali různí čeští historikové umění: František Šmejkal našel první příklady organické abstrakce na plátnech Františka Kupky a Františka Foltýna, a to ve spojitosti s Paříží, a dále pak v geometrických obrazech Toyen, Jindřicha Štyrského a Otakara Mrkvičky. Josef Hlaváček přisoudil první abstraktní obraz Janu Preislerovi. Jiří Valoch za jednoho z předchůdců označil Františka Hudečka, který se ve 30. letech vzdálil surrealismu směrem ke konstruktivismu.³⁵ V Itálii již ve 30. letech získala silnou pozici geometrická a lyrická abstrakce a konkretismus. Konstruktivismus se zde prosadil mnohem méně a surrealismus byl téměř nepřítomný.

Na konci 50. let se ale lyrická i geometrická abstrakce v malířství vyčerpala. Do popředí se dostal Lucio Fontana, Ital s argentinskými kořeny, který na sebe upozornil už prvním *Manifestem prostorovosti* (*Manifesto dello Spazialismo*, 1947).

Tento malíř a keramik vyšel z figurativního realismu, ve čtyřicátých letech se věnoval gestickému informelovému malířství a nakonec v *Bílém manifestu* (*Manifesto bianco*, 1946) dospěl k vypracování nového konceptu prostoru v malbě. V galerii del Naviglio vyrobil prostorovou instalaci *Černé prostředí* (*Ambiente nero*, 1949) z černých světelných UV zářivek. O dva roky později začal pracovat na cyklu kreseb *Prostorové koncepty* (*Concetti spaziali*, 1951). V galerii Libreria Salto a na schodišti výstavy Triennale di Milano prezentoval prostorovou instalaci *Arabeska* (*Arabesco fluorescente*) podobnou abstraktnímu obrazu (100 metrů UV zářivek).

Mezi tím vydal *Technický manifest*, v němž tvrdí: „První prostorová forma, kterou člověk sestrojil, byl balón. Když ovládl prostor, buduje člověk první architekturu ‚prostorové éry‘ –

35 Josef Hlaváček, Otázky pro Zdenka Sýkoru, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, s. 112; Jiří Valoch, Výstava Nová citlivost, in: Josef Hlaváček (ed.), *Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1994, s. 3; František Šmejkal, Český konstruktivismus, *Umění*, 1982, č. 30, s. 214-243.

*letadlo. [...] Formuje se nová estetika, světelné tvary pohybující se v prostoru. Pohyb, barva, čas a prostor jsou úhelnými kameny nového umění. [...] Umělecké dílo není věčné, člověk a jeho výtvar existují v čase, a tam, kde končí člověk, pokračuje nekonečno.*³⁶

Lucio Fontana v roce 1952 spolupracoval s celostátní televizí Rai, která v přímém přenosu promítala pohybující se světelné obrazy. Přenos byl umělcem pojat jako pozitivní „prostorový manifest“. Fontana se odkazoval na Marinettiho a Masnattyho futuristický manifest *Rádio (La Radia*, 1933) pojednávající o uměleckém potenciálu rádia a byl přesvědčen, že také televize je „nový prostředek“, který je schopný umělcův tvůrčí čin z obrazovky přenést do skutečného prostoru.

V *Manifestu prostorového hnutí pro televizi (Manifesto del Movimento spazialista per la televisione*, 1952) autor, pro něhož se umění skládá ze znaku, gesta a prostoru a „každé gesto může definovat a budovat prostor“, televizi pojímá jako prostorovo-časovou jednotku, prostředek ke zkoumání nekonečné dimenze kosmu.

Objev této dimenze se Fontana snažil znázornit v malbě dvou sérií: proděravělých a prořezaných obrazů nazvaných *Díry (Buchi*, 1951-68) a *Řezy (Tagli*, 1958-68). V Miláně podepsali další *Manifest prostorového umění (Manifesto dell'arte spaziale*, Milán 1951) malíři Crippa, Deluigi, Dova, Joppolo, Guidi, Milani, Peverelli a další. Později se přidali Dangelo, Baj, Burri, Capogrossi, Tancredi, Sanfilippo a Perilli.

Představitelé prostorového hnutí ale ve skutečnosti pokračovali v malířském informelu, aniž by byli schopni skutečně aplikovat novátorské principy spacialistů.³⁷ Fontanova koncepce třetího rozměru prostoru a čtvrtého rozměru času, tedy prostoru, se stala základním východiskem především pro hnutí Arte Programmata, ale také pro seskupení Arte Povera. Pozornost se přesunula od obrazu k soše, od malby k plastickému objektu a použití nových médií a materiálů. Fontana byl mistrem druhé italské avantgardy, která se zformovala mezi Milánem, Římem, Turínem a Janovem a otevřela cestu experimentům s prostorovými instalacemi.

Důležitost Fontany je možné přirovnat k osobnosti Jiřího Koláře činného ve stejných letech. Poté, co byl u založení Skupiny 42, učinil Jiří Kolář krok vpřed a kolem roku 1946 se začal věnovat novým projektům.

Zrodila se tak sbírka prózy a poezie *Dny v roce* (1946-47) a roku 1950 vyšla *Prométheova játra*. V nich použil cizí texty, které poskládal do nové kompozice, jejíž podstatou byly metody koláže a konfrontáže. Historička umění Marie Klimešová, která provedla podrobnou analýzu *Prométheových jater a Dnů v roce*, zdůrazňuje, jak Kolář : „koláže [...] posunul do nového

36 Lucio Fontana, Technický manifest, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9-10, s. 452.

37 Enrico Crispolti, *Lucio Fontana „Beyond space“*, Skira, Milán 2008.

modu výtvarného uvažování, v němž hraje základní roli seriální struktura ‚vzorníku‘, každé jeho části je přidělen stejný prostor. Na rozdíl od klasického obchodního vzorníku ale v konfrontážích jde o dvoufázový proces vnímání – nejprve o požitek ze čtení jednotlivých stavebních prvků, a potom o hledání zašifrovaného smyslu celku, pro který je důležitý autorský název.“³⁸

Podle Marie Klimešové se Kolářova kompoziční metoda opírá o dekonstrukci a rekonstrukci poetického textu metodou konfrontáže. Mezi léty 1951-1952 ze sbírky *Prométheova játra* vznikla první série Kolářových šesti koláží. Autor rozdrobil texty a fotografické obrazy převzaté z reality, a znovu je složil a sjednotil v nové kompozici bohaté na asociace a významy. Kolář jednoduše nezkombinoval poezii a konstrukci, na rozdíl od Teigeho, ale našel novou formální syntézu, která mohla interpretovat skutečnost na základě různých hledisek a nové citlivosti nového období.

Kolář tak učinil generační skok a prosadil se jako zastánce nových lidských a morálních hodnot. Kolářova důležitost nespočívala pouze v novátorství jeho umělecké práce, ale také v jeho charismatické osobnosti, která přitahovala mnoho umělců jeho epochy. Věřil, že je možné vytvářet sdružení umělců, kteří se sice věkem a uměleckou průpravou liší, ale mají společné zájmy a cíle. Na rozdíl od generace malířů, grafiků a fotografů jako Medek, Medková, Fára, Istler, Sekal, Boudník či Heisler, kteří přistupovali k tématům války, smrti, úzkosti, existenciální samoty a absurdity života existenciálně a s pesimismem skrze imaginativní umění surrealistického ražení, dával Kolář přednost při práci s podobnými motivy objektivnějšímu stanovisku. Kolářův inovativní skok spočíval v přechodu od verbálního vyprávění k vizuálnímu vjemu, od montáže narativních textů ke koláži fotografií a časopisů a ve finále k vizuálnímu básnictví, které autor nazýval „evidentní poezí“.

Volba techniky koláže ukazuje na to, že autor upřednostňoval racionální přístup ke skutečnosti a jak zdůraznili historici umění Klimešová a Pospiszył, pracoval uměleckou metodou dadaistické či neodadaistické provenience spíše než surrealistické. Pozitivní a konstruktivní postoj Jiřího Koláře k umění a životu je podobný přístupu Lucia Fontany.

V tématu městského folklóru Kolář našel způsob, jak zapojit nové hodnoty moderní společnosti po druhé světové válce, tak jako Fontana v novém pojetí prostoru našel cestu k překonání pesimismu hnutí informelu a vymanění se z dvojrozměrného prostoru obrazu. Kolář svým archivem fotografických obrázků války a městského folkloru mířil na přítomnost a minulost, zatímco Fontana směřoval do budoucnosti za dobytím éterického prostoru televize a

38 Marie Klimešová, *Roky ve dnech, České umění 1945-1957*, Arbor vitae, Praha 2010, s. 306.

vesmírného prostoru, který nás obklopuje.

Z formálního a malířského hlediska lze Fontanovu prostorovost přirovnat k explosionalismu Vladimíra Boudníka (1956). Pod rukama obou malířů dílo na plátně a pak i mimo něj „explodovalo“, v případě jednoho v galerii, v případě druhého na zdech města. Výjimečnou hodnotou uměleckého gesta lze Fontanovo a Boudníkovu novátorství srovnávat s action painting a dripping Jacksona Pollocka v New Yorku. Překročili hranice malířství a hluboce ovlivnili celou tehdejší evropskou i americkou uměleckou scénu.

V padesátých letech došlo k další zásadní změně, byť v politickém, nikoli uměleckém prostoru, která vedla k uvolnění napětí v politických vztazích mezi východním a západním blokem. Jednalo se o rozhodnutí učiněná politickými špičkami roku 1956 během 20. sjezdu Komunistické strany Sovětského svazu, kde bylo vyhlášeno zrušení Stalinova kultu osobnosti a zahájení Chruščovovy politiky diplomatického uvolňování. Ve stejném roce se na celostátní konferenci Ústředního svazu československých výtvarných umělců (USČSVU) diskutovalo o možnosti znovu povolit umělecké spolky a umožnit tvůrcům vystavovat v rámci uměleckých skupin. V průběhu kongresu se USČSVU rozdělil na dvě samostatné instituce: Svaz československých architektů a Svaz československých výtvarných umělců. Na konci roku 1956 bylo umělcům oficiálně povoleno se sdružovat, což byl počín, který se ihned promítl do horečné výstavní a kulturní aktivity.

V Praze byla legalizována skupina Trasa 54 a vytvořily se umělecké skupiny Máj 57, UB 12, Etapa či Šmidrové. Miroslav Lamač a Jiří Padrta pod názvem *Zakladatelé moderního českého umění* zorganizovali retrospektivu českého kubistickoexpresionistického směřování.

Jedinou velkou změnou v Itálii v padesátých letech byl masivní rozvoj automobilky FIAT a výrobce elektroniky Olivetti a co se týče uměleckého prostředí, došlo v roce 1959 k rozpuštění Movimento Arte Concreta (Hnutí konkrétního umění) a vytvoření Gruppo T a N (skupin T a N). Za účelem získání větších pravomocí a rozhodovací svobody roku 1960 v Praze jedna část členů SČVU ustavila Blok výtvarných skupin a jedním z pozitivních dopadů jeho vzniku bylo uspořádání pražské výstavy *Jaro 62*.

V roce 1960 se také v ateliéru malíře Jiřího Valenty konala první kolektivní výstava *Konfrontace*, následovaná druhou společnou výstavou v ateliéru sochaře Aleše Veselého. Šlo o důležité události, neboť poprvé se poměřili nejlepší zástupci české lyrické a strukturální abstrakce. Evropou se tou dobou šířil neodadaismus londýnského seskupení Independent Group a francouzský nový realismus, zatímco v Padově a Miláně se pořádaly první kinetické výstavy a v roce 1962 i první výstava *Arte Programmata*. Jiří Kolář roku 1963 v Praze založil skupinu Křižovatka, přičemž ve stejném roce se na Biennale di San Marino pod názvem *Oltre*

l'Informale (Za informelem) a Arganovou kurátorskou taktovkou dospělo k závěru, že etapa informelu je u konce a začíná éra kinetického umění, nové figurace a pop artu reprezentovaných v San Marinu umělci jako Dorazio, Rotella, Schifano, Turcato a dalšími neodadaistickými umělci.³⁹

Rok 1964 pro Československo představoval definitivní zlom, po kterém se rozjel proces liberalizace a demokratizace země. V prosinci 1964 se uskutečnil 2. sjezd SČSVU, kde došlo k překvapivému zvolení nového předsedy Adolfa Hoffmeistera a do svazu umělců byli zvoleni noví zástupci jako Miroslav Chlupáč, Čestmír Kafka, Jan Kotík a Luděk Novák. Někteří z nich se ihned nato stali členy nového výboru pražské Galerie Václava Špály.

Roku 1965 byl Chalupický jmenován hlavním komisařem Špálovky, která se stala jedním z nejdůležitějších pražských míst. SČSVU v roce 1964 rozhodl, že nekomerční umělecké galerie mohou do jisté míry nezávisle připravovat výstavní program na celý rok. Znamenalo to počátek náruživé činnosti mladých kurátorů jako Jiřího Padrtu, Evy Petrové a Chalupického, kteří během pár let poskytli prostor nejmladším českým a slovenským umělcům a začali pořádat takzvané „tématické výstavy“. V Praze byla v březnu 1964 v Nové síni zahájena výstava *D*, jejímž kurátorem byl František Smejkal a již se zúčastnili nefigurativní malíři a umělci jako Koblasa, Sekal, Piesen či Veselý.

Též v březnu 1964 Jiří Padrta připravil společnou výstavu, která se vymezovala proti informelu. Jednalo se o první výstavu skupiny *Křižovatka* básníků a malířů Koláře, Burdy, Kolářové, Sýkory, Malicha, Mirvalda, Fremunda a Mautnerové. V katalogu této výstavy Padrta zformuloval volný program skupiny a poprvé zmínil zájem o techniku a takzvané české objektivní tendence, které se stavěly proti „subjektivním tendencím“ lyrické abstrakce a českého informelu. Termín „objektivní tendence“ také figuroval v kritické diskusi na Bienále v San Marinu v roce 1963, kde opozice proti „subjektivním tendencím“ informelu zahrnovala geometrickou abstrakci, kinetické a programové umění, jakož i pop art. Roku 1964 cenu zlatého lva na Bienále v Benátkách získal Robert Rauchenberg a americký pop art se uchytil v celé Itálii.

V pražském katalogu *Křižovatka* Padrta skupinu řadí mezi „objektivní tendence“, neboť i čeští umělci se chtěli rozejít s existenciálním pesimismem informelu. Skupina byla velmi heterogenní co do umělecké průpravy i uměleckých technik sahajících od malířství k poezii a typografii. Padrta v katalogu čtenáře seznamuje se skutečností, že jediným společným bodem skupiny bylo odmítnutí romantického sentimentu stále ještě plného symbolů a psychologismů, a

39 Giulio Carlo Argan et al., *Biennale di San Marino. Oltre l'Informale* (kat. výst.), Biennale di San Marino, San Marino 1963.

touha po změně a vzdálení se umění doby po druhé světové válce: „*Některé z nich se přihlásily k takovým myšlenkám, jež byly dosud v českém moderním umění bez přímých předchůdců a tradic. To platí především o těch tendencích v dnešním malířství, které chtějí čelit převaze romantického sentimentu. [...] Tak zvané ‚objektivní tendence‘ jsou opačným pólem přemíře subjektivity, obsazené v tomto umění romantického původu pořádku, proporce a čísla, zakotvené hluboko v zákonech matematicko-geometrických řad a struktur.*”⁴⁰

Touha umělců po numerické proporcí a řádu, po malbě nikoli narativní a subjektivní, nýbrž „konstruktivistické a geometrické“ odkazuje na tehdy již pozapomenutou evropskou konstruktivistickou tradici 20. a 30. let. Stejnou uměleckou cestou se daly italské skupiny Forma 1 a MAC ve 40. a 50. letech. V Československu kromě vzácných případů, například Františka Kupky, žádná skutečná malířská tradice svázaná s geometrickou abstrakcí téměř neexistovala, zatímco konstruktivismus měl ve 30. letech svou českou hybridní verzi představovanou grafikou a fotomontážemi Karla Teigeho.

V katalogu *Křižovatka* (1964) se za vzor nepovažuje Teigeho dílo, nýbrž abstraktní malířství Victora Vasarelyho činného v okruhu časopisu „Stijl“ v roce 1930 a pařížské galerie Denise Renéové, kterou zajímalo kinetické umění. Padrta srovnává „nový intelektuální řád“ Zdeňka Sýkory s Vasarelyho geometrickou a kinetickou malbou a Mondrianovým neoplasticismem. Sýkora byl ve skutečnosti jediný malíř skupiny Křižovatka, který snese srovnání s Vasarelym, poněvadž se formálně držel Vasarelyho principů opakování a variace geometrického znaku, principů „konstruktivního pořádku, proporce a čísla“. V souvislosti se Sýkorovým obrazem *Struktury* (1964) výše zmíněný historik umění v katalogu píše: „*Radikálnost a důslednost, s níž Sýkora provedl odvrát od své vlastní malířské minulosti, nesené v počátcích duchem fauvistického kolorismu, později tašismu a posléze koncentrace ke stále konceptuálnějšímu pojetí prostorově-dynamické struktury obrazu, má sama o sobě hodnotu osobního stanoviska. Sýkora se jím ztotožňuje s výzvou k novému intelektuálnímu pořádku, jaký ve správné poloze vyznává Victor Vasarely.*“⁴¹

Padrta ve spojení se Sýkorovými pracemi hovoří o časoprostorových zkoumáních italských spazialistů Fontanova okruhu: „*Využívá některých zkušeností s novými časoprostorovými koncepty, s nimiž přišli italští ‚spazialisté‘, a současně určitých způsobů kondensace a fixace pohybových versí chladné abstrakce na elementárně přísné geometrické znaky, usiluje Sýkora o největší možnou míru objektivace rytmických plasticko-kinetických pocitů.*“⁴²

40 Jiří Padrta, *Křižovatka* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1964, nestr.

41 Ibidem, nestr.

42 Ibidem, nestr.

Nyní je třeba si ujasnit, že časoprostorová zkoumání Fontanova a italských spazialistických malířů nemají mnoho společného s konstruktivistickou malbou Sýkorovou.

V cyklech maleb a kreseb *Řezy* a *Díry* Fontana chápal koncept času synteticky, šlo o gesto umělce, který řeže či bodá do plátna a do keramiky. Fontana vyjadřoval spazialistické pojetí gestem umělce, které nemuselo nezbytně odpovídat výslednému obrazu, stejně jako v případě dadaistického gesta Yvese Kleina či Piera Manzoniho. Italský umělec identifikoval prostor se světlem stejně jako Kazimir Malevič v případě suprematistického prostoru a absolutního světla. Fontanův prostor byl vytvořen UV zářivkami a obsahoval neviditelnou část prostředí, kde se mohly šířit například elektromagnetické a rádiové vlny televize.

Jeho imaginativní časoprostor měl konceptuální povahu a s pragmatickým racionalismem Sýkorova malířství toho moc nesdílel. Sýkorovo pojetí času bylo analytické, nikoli syntetické, stejně jako u futuristického malíře Giacoma Balli, který popsal pohyb psa tak, že na obraze opakovaně namaloval jeho nohy. Českého malíře zajímala konstrukce obrazu. Aby zprostředkoval pohybující se objekt v prostoru a plynutí času, opakoval donekonečna stejný znak ve všech jeho variantách. Sýkorovo malířství lze přirovnat k malířství Itala Giuseppeho Capogrossiho, který také opakoval stejný znak v různých variantách a načas se hlásil i ke spazialistickému hnutí.

K dalším spazialistům, jako Dova, Crippa a Perilli, má však ve výsledku daleko. Možná ho ale Padrta zamýšlel přirovnat k italským spazialistům spojených s okruhem kolem milánské galerie Azimuth. Jmenovitě šlo o Gianniho Colomba, Enrica Castellaniho, Agostina Bonalumiho, Paola Scheggiho a Piera Manzoniho, kteří Fontanu obdivovali, aniž by se kdy otevřeně hlásili ke spazialistickému hnutí a kteří spíše spolupracovali s německou skupinou Zero. Počínaje rokem 1959 se italští umělci začali věnovat monochromní malbě často se vyznačující bílými povrchy, které se ohýbaly dovnitř i ven a vytvářely optické a světelné efekty vzbuzující dojem pohybu.

Optickými a dynamickými efekty, které italská monochromní malba vytvářela, mohla spíše než Sýkorovy kompozice připomínat objekty-reliéfy Karla Malicha.

Jestli Padrta v katalogu Sýkorovy obrazy definoval jako konstruktivistická díla, v případě série Malichových *Objektů* (1963-1964) nejde přímo o konstruktivismus, ale spíše o rytmické a geometrické kompozice, ve kterých je možná ještě cítit dědictví postinformelní lyriky. Mohou však též připomínat některé monochromní práce Enrica Castellaniho *Bílý povrch* (*Superficie bianca*, 1959) a Paola Scheggiho *Bílý zvlněný mezipovrch* *„Zrcadlí se zóny“* (*Intersuperficie curava bianca* *‘Zone riflesse’*, 1963). Padrta v katalogu zdůrazňuje rozdíly mezi Sýkorou a Malichem: „*Je-li vůbec na místě podobné srovnání, tedy směřuje Sýkora od stanovené*

*geometrické jednotky k architektuře a Malich naopak od obecných zákonů struktury a stavby k jakési monoforně.*⁴³

Malichovy reliéfy-objekty jsou optickými světelnými efekty a pohybovým rozměrem podobné monochromním vypouklým povrchům Castellaniho a Scheggiho. Malich ale neeliminuje hloubkový rozměr obrazu a přidává prvky jako například kruh. Pro Malicha prostor zůstává mentálním konceptem, zatímco pro Castellaniho a Scheggiho je prostor fyzický a obraz se stává záminkou ke zkoumání vnímatelnosti světla a pohybu podle psychologických studií Gestaltu. Malich, stejně jako Fontana, chápal obraz jako kompozici, která se může otevřít vnitřnímu, imaginárnímu prostoru. Sýkora naopak eliminoval hloubku obrazu a vytvářel konstruktivistické struktury, v rámci kterých se jeden geometrický znak opakuje v různých variacích.

Otázkou zůstává, zda Padrta v dané době výše zmíněné italské umělce znal. Zdání pohybu a příslušné opticko-kinetické efekty zase zajímaly Bělu Kolářovou, která namísto malby pracovala s fotografií. V katalogu *Křižovatka* jsou zastoupeny její práce *Písmo času-objektivní fotogram* (1962), *Vlasy* (1963) a *Rentgenogramy kruhu* (1963). Třetí uvedená práce se zřejmě nejvíce blíží prvním kinetickým experimentům Marcela Duchampa a také objektům düsseldorfské skupiny Zero (Nula), i když umělkyní použitý materiál je mnohem prostší, téměř domácí a nevyznačuje se použitím složitějších technologií jako německé či italské kinetické objekty, které často používají elektrické motory a mechanismy.

Spazialistická a kinetická cesta je ještě vzdálenější dalším exponentům *Křižovatky*, jakými byli Richard Fremund, který představil sérii maleb *Krajiny* (1963-64), Pavla Mautnerová s plátny *Roušky* (1962), *Triptychy* (1962-63) a *Sakrální objekty* (1962-63) a Vladislav Mirvald zastoupený obrazem *Tuše* (1963). Fremundovy krajiny a Mautnerové abstraktní obrazy jsou klopýtavé a nepříliš vydařené pokusy vymanit se z formálních schémat strukturálního informelu směrem ke konstruktivismu a vůbec nesledovaly principy Fontanových obrazů či skupiny Azimuth. Jinou cestu zvolil Jiří Kolář prezentující se *Evidentními básněmi* (1962-63) a *Mechanismy* (1964) a Vladimír Burda s typografickými pracemi *Typogramy* (1963), kdy dochází k překonání Teigeho modelu poezie – od konstruktivismu směrem ke konkrétní básni. Výstavu *Křižovatka* je možné považovat za první český pokus vytvořit „nové“ umělecké směřování, které by se znovu připoutalo k tradici mezinárodního konstruktivismu a geometrické abstrakci. Padrtova tématická výstava sdružující velmi rozličné umělecké osobnosti, jež nicméně spojovala jistá společná citlivost a záměr, se setkala s určitým úspěchem.

Ve Špálové galerii se začali zabývat tématickými výstavami. Jedna z nejdůležitějších byla skupinová výstava *Obraz a písmo*.⁴⁴ Kurátorem byl opět Padrta a vernisáž byla v lednu 1966.

43 Ibidem, nestr.

Jiří Padrta v katalogu vysvětluje, že název *Obraz a písmo* je odvozen od stejnojmenné výstavy uspořádané roku 1963 v amsterodamském Museo Sdedelijk a v Kunsthalle v Baden-Badenu, kde byly při pokusu zachytit novou estetiku moderní společnosti spolu s obrazy vystaveny i básně. Za vzor Padrta považuje vizuální poezii Helmuta Heissenbutтеля či Mallarmého, ale také Rauschenbergovo combine-painting, spolu s vizuálním a estetickým zkoumáním vjemu obrazu, kdy dochází ke kombinaci slova a obrazu.

Na výstavě *Obraz a písmo* se tedy prezentovaly různé tendence: Kolářovy (*Objekty*, 1963-64) a Kotíkovy (*Objekt*, 1964) koláže-objekty, neodadaistické koláže Adolfa Hoffmeistera (*Eiffelovka*, 1964) a Jiřího Balcara (*Dekret*, 1962) či poetické kompozice slov, typografických a obrazových znaků Edvarda Ovčáčka (*Stereogram*, 1965) a Jana Kubička (*Písmové obrazy*, 1965). Na výstavě byly k vidění různé práce: Kolářovy a Kotíkovy básně-objekty, žiletkové asambláže Běly Kolářové, typografické, grafické a kaligrafické kompozice, rébusy a abecedy autorů jako Burdy, Ovčáčka, Urbáska, Sklenáře a Hejny, jakož i neodadaistické koláže-dekoláže Balcara, Hoffmeistera a Nováka. Výstava se nacházela na půl cesty mezi vizuální poezií a neodadaistickým novým realismem propagovaným – i na stránkách *Výtvarného umění* a *Výtvarné práce* – kritikem Pierrem Restanym. Umělci Burda, Ovčáček, Urbásek a Sklenář zvětšovali, zmenšovali a opakovali písmena a znaky vytvářející kompozice se zřetelem ke konstruktivistické metodě.

Balcar, Hoffmeister, Novák a Trinkewitz kombinovali texty s dekolážemi plakátů a časopisů stejně jako italský umělec Mimmo Rotella. Novost výstavy spočívala v zájmu o reálný prostor, což vedlo ke vzniku prvních básní-objektů a koláží-objektů překračujících dvourozměrnost obrazu. Též bylo přizváno několik zástupců vizuální poezie ze zahraničí, jako Italové Olga Casaová, Luigi Tola, Quido Ziveri (Gruppo Studio) a Nanni Balestrini (Gruppo 63). Tito hosté byli dalšími důležitými spojníky mezi Prahou a Itálií.

Expozici *Obraz a písmo* se dostalo pozitivní recenze v „Literárních novinách“ (leden 1966) z pera kritika Miroslava Lamače⁴⁵. Ocenil zejména Kolářovu evidentní poezii, Kotíkovy desky se slovy a písmeny a Sklenářovy práce s kaligrafickými znaky. Rozpoznal několik společných témat: „abecedy“ vytvořené kombinací obrazu, slova a třírozměrného objektu u Kotíka, Koláře a Sklenáře, geometrické kompozice s fragmenty slov u Kratiny, Urbáska a Kubička,

44 Zúčastnili se: Jiří Balcar, Vladimír Burda, Václav Hejna, Adolf Hoffmeister, Eva Janoušková, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Jan Kotík, Jan Kubiček, Karel Malich, Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Zdeněk Sklenář, Karel Trinkewitz, Miloš Urbásek, Olga Casaová, Luigi Tola, Quido Ziveri, Nanni Balestrini. Cifr. – Jiří Padrta, *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966.

45 Redakce *Výtvarné práce* otiskla článek nazvaný „Obraz a písmo“ věnovaný rozboru mezinárodní živé poezii, básním-objektům Georgese Hugheta, konkrétní poezii Eugèna Kuttera ovlivněné konstruktivistickým sochařstvím Maxe Billa a dekompozici slov Christiana Chuxina a švédské skupiny kolem časopisu „Spirál“, nicméně české konkrétní poezii nebyl poskytnut žádný prostor. – Cifr.: Miroslav Lamač, *Obraz a písmo*, *Literární noviny* XV, 22. 1.1966, č. 4, s. 10; Red., *Obraz a písmo*, *Výtvarné práce* XIV, 1966, č. 1, s. 8.

ornamentální použití slova v pracích Janouška, Janouškové a Malicha, a humor v Hoffmeisterových kolážích. Nakonec výše zmíněný kritik podtrhuje účast zahraničních umělců, kteří se objevili v Praze poprvé, a zařazuje je do proudu vizuální poezie po bok Burdy.

V časopise *Výtvarná práce* vyšel v srpnu 1964 další článek o vizuální poezii připravený českými konkrétníckými básníky Vladimírem Burdou a Bohumilou Grögerovou. Šlo o rozhovor s brazilským básníkem Haroldem de Campos, zakladatelem skupiny Noiganderos a představitelem mezinárodního hnutí konkrétní poezie, který Prahu navštívil se skladatelem Juliem Megagliou.⁴⁶ V rozhovoru došlo i na vztah české konkrétní poezie s konkrétní poezií italskou a brazilskou. De Campos při té příležitosti k brazilskému hnutí konkrétní poezie přiřadil i básníky Nanniho Balestriniho a Maria Diacona, zakladatele literární antologie *Nuovissimi* (*Zbrusu noví*). De Campos v interview uvádí: „Samozřejmě, že existují vztahy mezi poezií konkrétní a ostatními tendencemi aktuální poezie. [...] Existuje dnes dokonce hnutí mezinárodní konkrétní poezie ve Švýcarsku, Německu, Japonsku, Francii a také – s vynikajícími příklady – v Československu. Podle mého názoru z oněch italských ‚nuovissimi‘, kteří se přidali až po debutu konkrétní poezie, jsou našemu hnutí nejbližší Nanni Balestrini a Mario Diacono.“⁴⁷

De Camposovi je vzorem Majakovského formalismus, estetika informace Maxe Bense, kybernetika Norberta Wienera a Sartrova kritická filozofie. Co se týče konstruktivní tendence, uvádí: „Samozřejmě, že máme živý kontakt i s konkrétní, elektronickou a instrumentální avantgardní hudbou a s malířstvím, hlavně konstruktivistickým. Důležitou roli ve výzkumech konkrétní poezie hrají též takové problémy, jako je například integrace formelu a informelu i geometrické prvky, náhodnost, permutace či neuzavřené dílo, vzbuzující živý ohlas jak v hudbě, tak ve výtvarném umění našich dnů.“⁴⁸

Haroldo De Campos vystvětlil, jak se brazilské konkrétnícké hnutí zrodilo po návštěvě Maxe Billa v Brazílii roku 1951, kde založil brazilské plastické hnutí. Ve stejném roce bylo v Sao Paulu zahájeno první tamější bienále umění, které přilákalo mnoho evropských umělců. Roku 1952 Haroldo a Augusto De Campos s Deciem Pignatarim založili konkrétníckou skupinu Noigrandes a v roce 1953 fotograf Ivan Ferreira Serpa vytvořil skupinu konkrétního umění Frente. Po zvolení nového brazilského prezidenta, jímž se stal Juscelin Kubitschek de Oliveira

46 Na úvod článku byly vysvětleny okolnosti návštěvy Harolda de Camposy v Praze: „Haroldo de Campos [...] navštívil v minulých dnech s brazilským komponistou Juliem Medagliou, rovněž členem skupiny, Československo. Kromě interview, které poskytli literárním časopisům, uspořádali v Klubu výtvarných umělců Mánes přednášku o konkrétní poezii a hudbě v Brazílii, která byla přímým navázáním na dvě naše vlastní přednášky, které jsme měli v KLVU v prosinci 1962 a 1963 na téma filosofie jazyka, umělá poesie a její teoretické základy.“ – Cifr.: Vladimír Burda – Bohumila Grögerová, O vizuální poezii. Rozhovor s brazilským básníkem Haroldem de Camposem, *Výtvarná práce* XIV, 1964, č. 8, s. 4; Vladimír Burda, Panoráma současné experimentální poezie, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 1-2, s. 3-5.

47 Vladimír Burda, Panoráma současné experimentální poezie, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 1-2, s. 4.

48 Ibidem, s. 4.

(1956-1961), posílily vztahy s Československem. Kubitschek se mimo jiné rozhodl přemístit hlavní město Brazílie z Ria do nového města Brasilia.

V roce 1963 byla v Praze vyhlášena veřejná soutěž na návrh nového československého velvyslanectví v Brasílii a jeho sochařskou výzdobu. Zvítězil kolektiv architektů ve složení Karel Filsak, Karel Bubeníček a Jan Šrámek.

Projekt na vnitřní výzdobu velvyslanectví a vítězný návrh a řešení tandemu Stanislav Kolíbal - Jiří John byly posléze vystaveny ve Špálově galerii (1964).⁴⁹ Tato spolupráce mezi českými malíři a sochaři byla skvělou ukázkou syntézy umění, architektury a urbanismu v duchu totálního umění Bauhausu. Československá ambasáda představovala spojnici mezi konstruktivistickým stylem 30. let, Le Corbusierovým funkcionalismem a stylem bruselského *Expa 1958*.

Nabízí se tedy hypotéza, že čeští umělci v 60. letech navázali skutečný kontakt se zaoceánskými zeměmi v Jižní Americe spíše než v Severní, a to díky progresivistické a socialistické brazilské politice, která měla mnoho společných bodů s tou československou.

Není tedy divu, že ve výše zmíněném rozhovoru z roku 1964 De Campos s Burdou a Grögerovou našli v mnohém společnou řeč, například ve zkoumání syntézy mezi různými disciplínami jako malířství, poezie, design či typografie, v protiromantickém smýšlení, ve zkoumání racionální a konstruktivistické metody a moderního vizuálního jazyka blízkého masmédiím. To bylo také důvodem, proč se mezinárodního hnutí konkrétní poezie účastnili Haroldo a Augusto de Camposovi, Burda a Grögerová a také Italové Balestrini a Sanguineti.

Zdá se, že de Camposův koncept nového vizuálního jazyka mezi obrazem a slovem rezonuje v myšlení Italů Balestriniho, Sanguinetiho a s vizuální poezií Gruppo 63 a 70 (Skupiny 63 a 70), jakož i v tématu české výstavy *Obraz a písmo* připravené Padrtou a další výstavou *Objekt* (1965), kterou ve Špálově galerii v září 1965 připravila kurátorka Eva Petrová.⁵⁰

Skupinová výstava *Objekt* rozvíjela téma poetického vidění města skrze poezii, obraz a umělecký objekt, ale též se odvolávala na novou figuraci ovlivněnou novým realismem a částečně snad i pop artem. Konkrétní poezie se v Praze rozvinula v prostředí konstruktivistické a poetické skupiny Křižovatka Koláře a Burdy, ale jisté principy převzala také z české nové figurace. V Itálii se rozšířila pouze v okruhu vizuální poezie skupin Gruppo 63 a Gruppo 70 a

49 Stavbou nového administrativního centra Brazílie pověřil architektky Lucia Costu a Oscara Niemeyera (žáka Le Corbusiera) a vzniklo něco, co De Campos popisuje jako symbol „humanistického a konstruktivního umění“. Kubitschek vyznával socialistické a pokrokové názory a Brazílie měla s Československem v té době dobré diplomatické vztahy. Z návrhů na vnitřní výzdobu budovy byl vybrán projekt malířů a sochařů Čestmíra Kafky, Evy Kmentové a Olbrama Zoubka. Konkurenty mu v soutěži byl projekt autorů Stanislava Kolíbal a Jiřího Johna a projekt Jana Koblas, Mikuláše Medka a Josefa Istlera. –Cifr.: Jiří Setlík, *Snaha o syntézu, Výtvarná práce XIV*, 1964, č. 6, s. 6.

50 Eva Petrová, *Objekt* (kat. výst.), Špálova galerie, Praha 1965;47), s. 3-5.

zčásti v prostředí Arte Programmata díky jeho zakladateli Munarimu, nicméně nikoli v prostředí pop artu. Není zřejmě náhoda, že jméno Bruna Munariho se v Čechách asi poprvé objevilo v časopisecké recenzi Jana Kotíka⁵¹ roku 1964. Munariho názory se zde v překladu objevily v podobě krátkých básní-postulátů zabývajících se estetikou umění.

Kolářovu a Burdovu konkrétní a vizuální poezii lze tedy srovnávat s italskou konkrétní poezií zastoupenou skupinami 70 a 63 a básnickou tvorbou Luigiho Toly.

Gruppo 70 založil ve Florencii roku 1962 básník a kritik Lamberto Pignotti, který s Eugeniem Miccinim, Luciou Marcuccim a Lucianem Orbim zveřejnil text-manifest v časopise *Questo e altro* (Tohle a další, č. 2, Milán, 1962). Pignotti otiskl program v časopise *Poesia Tecnologica* (Technologická poezie, 1962), přičemž si pohrával s reklamními obrazy a slogany. Časem se přidali kritici, básníci, hudebníci a další umělci, jako Carlo Belloli, Giuseppe Chiari, Antonio Bueno, Arrigo Lora Totino, Ugo Carrega či Mario Diacono. Pignotti se zabýval tématem angažovanosti italského levicově zaměřeného intelektuála a propagoval takzvanou „technologickou poezii“ čerpající z jazyka reklamních plakátů, sloganů a komixů a používal ji jako formu odporu proti manipulaci masmédií.

Ve Florencii básník uspořádal několik akcí vizuální poezie, např. kolektivní výstavu Gruppo 70 v galerii Quadrante (1964) nazvanou *Technologie (Tecnologia)* a ve spolupráci s časopisem *Il Portico* (Podloubí) výstavu *Slovo a obraz (Parola e immagine)*, která se uskutečnila v Galleria Soffitta a zúčastnili se jí umělci z celé Itálie.⁵²

Roku 1967 v českém časopise *Výtvarné umění* vyšel zajímavý článek Gilla Dorflese týkající se italské vizuální poezie definované jako „literární malba“. Autor reaguje kriticky na italský úspěch „technologické poezie“ Gruppo 70 básníků Pignottiho, Micciniho či Marcucciho a malířů Buena, Morettiho, Oriho a Malquoriho. Do proudu vizuální poezie zařadil i janovskou skupinu Ziveriho a Toly a neapolskou skupinu zastoupenou jmény jako Luca, Paladino, Biasi, Bugli, Persico, jakož i samotářské básníky Isgrò a Rosu.

Kritik Dorfles nachází některé styčné body vizuální poezie Gruppo 70 a italské nové figurace: sdílený narativní a literární charakter, použití vizuálních metafor a mnohoznačných významů prezentovaných často ve formě koláží. K této tendenci byli ještě zařazeni malíři jako Perilli, Gastone, Baruchello, Simonetti a někteří exponenti pop artu, například sochaři Ceroli, Marotta, ale též Pascali a Pistoletto. Ve skutečnosti žádné tak úzké kontakty a vazby mezi vizuální

51 Jan Kotík, Bruno Munari: Teoremi sull'arte, *Výtvarné práce* XII, 1964, č. 21, s. 5.

52 Lamberto Pignotti, *Fra parola e immagine*, Padova, Marsilio 1972; Lamberto Pignotti et al., Gruppo 70. Arte e Tecnologia, *Leader*, 1964, č. 10-11; Antonio Bueno - Giuseppe Chiari - Lamberto Pignotti, *Tecnologia* (kat. výst.), Galerie Quadrante, Florence 1964; Gruppo 70 (ed.), *Parola e immagine, mostra nazionale di Poesia Visiva* (kat. výst.), Galerie La Soffitta, Colonnata (Florence) 1967.

poezií, novou figurací a pop artem v Itálii neexistovaly – takové vazby často dokonce ani neodpovídaly cílům jednotlivých umělců a skupin.⁵³

V Římě se interakcí mezi italskou vizuální poezií a výtvarným uměním samotářsky zabýval malíř Achille Perilli, jehož zaujala antologie *Nuovissimi* Skupiny 63. Roku 1961 v římském Teatro Eliseo uvedl divadelní a hudební jednoaktovku (balet) *Collage* založenou na prolnutí dvou jazykových kódů – hudebního a výtvarného.⁵⁴

V Palermu, Miláně, Turíně a Janově byla činná Gruppo 63 (Skupina 63), jež se věnovala hlavně zkoumáním na poli nového experimentálního románu (1963-69). Sestávala ze spisovatelů Nanni Balestriniho a Edoardo Sanguinetiho, Alfreda Giulianiho, Elia Pagliaraniho a dalších, ke kterým se přidali kritici Renato Barilli a Umberto Eco, jenž zavedl koncepci „otevřeného díla“ a poprvé docenil některé jazyky mas, například žánr komixu. Gruppo 63 (skupina 63) byla založena v roce 1963 a její představitelé se seznámili roku 1961 kolem palermské literární antologie *Nuovissimi*. Zaujal je strukturalismus a v literatuře odmítli především postupy neorealistického románu.⁵⁵

Umělci Gruppo 63 a Gruppo 70 tedy zkoumali různé teorie umění na poli strategie komunikace masmédií, od teorie textu a informace Maxe Bense, přes psychologii formy Gestaltu až po lettrismus Isidora Isou a mezinárodní situacionismus Guye Deborda.⁵⁶ Stále byly ještě v živé paměti sympózia a konference pořádané Pinot-Galliziem a Asperem Jornem v albské Laboratoři, kde se roku 1956 setkali lettristé Debord, Wolmen a Jan Kotík, kteří spolu probírali lettristické a situacionistické myšlenky a projekty.

Mezi básníky a umělci se zrodila jistá interdisciplinární spolupráce uvnitř literárních časopisů, které se zabývaly estetickým a vědeckým studiem týkajícím se nových médií. Roku 1962 pomohl Eco Munarimu, zakladateli Arte Programmata, zveřejnit *Naprogramované grafiky* (*Grafiche programmate*) ve sborníku *Almanacco Bompiani*. Munari pro tento časopis dodal obálku a Gruppo T (Skupina T) ilustrace.

53 I. J., Nová 'vizuální poezie' a 'literární malba' v Itálii, *Výtvarné umění*, 1967, č. 7, s. 356-357.

54 Představení sestávalo z Perilliho kostýmů a projekcí jeho obrazů, Balestriniho baletního libreta a experimentální hudby Alda Clementiho. Konkrétní poezie ovlivnila malbu Perilliho, který přešel od kaligrafického znaku k „abstraktním narativním strukturám“ podobným zvukovým ideogramům Alda Clementiho a skladbám vizuální poezie. –Cifr.. Elisabetta Cristallini, *Distruzione delle regole attorno al '60, Luxflux*, duben 2005, s. 111-125.- Cifr.: Simonetta Lux- Daniela Tortora – Domenico Scudero, *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi, Řím 2005.

55 Gruppo 63: Alberto Arbasino, Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Renato Barilli, Achille Bonito Oliva, Giorgio Celli, Furio Colombo, Corrado Costa, Umberto Eco, Enrico Filippini, Alfredo Giuliani, Alberto Gozzi, Giorgio Manganelli, Giulia Niccolai, Elio Pagliarani, Michele Perriera, Lamberto Pignotti, Antonio Porta, Edoardo Sanguineti et al. Skupina byla činná v okruhu časopisu *Marcatré, Malebolge, Quindici a Grammatica*. – Cifr.: Nanni Balestrini - Alfredo Giuliani (eds.), *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, Feltrinelli, Milán 1964; Giovanni Lista, *Poesia Visiva, Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, listopad 1972, č. 11, s. 25-26.

56 Wolfgang Kohler, *La psicologia della Gestalt* (1929), Feltrinelli, Milán 1961.

Návrhář Enzo Mari v milánské časopise *Il Verri* (1963) otiskl také několik prohlášení na adresu politické angažovanosti umění.⁵⁷ Avantgardní Gruppo 63 a 70 prosazovaly interdisciplinaritu mezi uměním a literaturou, v čemž byly zajedno s názory evropského a brazilského hnutí konkrétní poezie. Souzněl s nimi i básník Luigi Tola a jeho Gruppo Studio v Janově. Spolu s Ugo Carregou a Corradem D'Ottavim působili kolem časopisu „Ana eccetera“ a zaměřovali se na „slovně-obrazová“ zkoumání.

Pod názvem *Vizuální a konkrétní poezie* vyšel roku 1973 v časopise *NAC* článek Ley Vergineové, která Pignottiho a Micciniho vizuální poezii díky použití jazyka reklamních sloganů, populárních periodik a televizních spotů definuje jako „technologickou poezii“. Účelem je „kriticky se postavit obsesivnímu panoramatu znaků, symbolů a figur, které lidem reklama servíruje“.⁵⁸

Lea Vergineová analyzuje vizuální poezii Emilia Isgrò, který rozvíjí vztah mezi slovem, ikonickým materiálem a metaforou, a také konkrétní poezii Arriga Lory Totina. Konkrétní poezie se podle této kritičky vyznačuje ideogramickou, na stroji psanou formou, která je podána „geometricko-symetrickým způsobem“. Na základě studia techniky reklamy a masmédií se zrodila teorie Maxe Bense, jíž se inspirovala konkrétní poezie sledující stejné estetické schéma komunikace jako reklamní texty – slovo disponuje funkcí jako slogan se silnou komunikační potencií. Slovo se stává znakem pokaždé, když je vyjmuto z jazykového kódu a izolováno, načež je obklopeno dalšími slovy a obrazy, přičemž vznikají nové významy, kontexty a metafory, jako v případě Isgròovy vizuální poezie.

Gruppo 70 a Gruppo 63 sehrály důležitou roli v definici nového vizuálního a mediálního jazyka a „vizuální kultury“ spojené s televizí, kinematografií a komixem, čímž navázaly na tradici italského futurismu a také mezinárodního lettrismu. Ideově se opíraly o filozofické a sociální myšlení Frankfurtské školy. Kromě Gruppo 70 neměli italští básníci a představitelé vizuální poezie ve zvyku skoro vůbec vystavovat v galeriích. Spíše své výtvořky tiskli v literárních a kulturních časopisech a spolupráce mezi básníky a výtvarníky zůstávala spíše na teoretické a kritické úrovni.

Oproti tomu výtvarníci a básníci Burda, Grögerová, Hiršal a Kolář vystavovali v galeriích, neboť své artefakty považovali za díla vizuální, nejenom básnická. Nikdy otevřeně nezpracovávali politická témata, a přestože stejně jako italští básníci často využívali reklamního

57 Umberto Eco - Bruno Munari (eds.), *Grafiche programmate, Almanacco Letterario Bompiani*, Bompiani, Milán 1962; Enzo Mari - Gruppo T - Gruppo N - Enzo Mari, *Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee, Il Verri*, 1963, č. 12, nestr.

58 Lea Vergine, Inserto. Gli anni 60/70. Poesia visiva e concreta, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, květen 1973, č. 5, s. 23-25.

a novinářského jazyka, nezaujímalí vůči vizuální kultuře masové komunikace vyhraněná stanoviska. Italská konkrétní poezie je s českou poezií příbuzná spíše formou než obsahem. Jedním z největších propagátorů konkrétní poezie v Itálii byl Arrigo Lora Torino, který velmi brzy navázal kontakt s Kolářem a Burdou. Lora Totino otevřel galerie spolu s Enorem Zaffirem a Sandrem De Alexandrisem v roce 1964. Roku 1966 uspořádal v turínském Laboratoriu estetické informace (Laboratorio - Studio di Informazione Estetica) výstavu evidentní poezie Jiřího Koláře. Poté se výstava také uskutečnila v Centro Proposte ve Florencii, kterou vedla historička umění Lara Vinca Masiniová.⁵⁹ Roku 1966 byl jedním z těch, kdo stáli u zrodu janovského časopisu o současné kultuře Modulo a pro první číslo připravilo se mezinárodní antologii konkrétní poezie. Náplní bylo zkoumání vztahů mezi vizuální a zvukovou poezií, mezi fonetickou poezií a elektronickou hudbou.

Zvláštností italské vizuální poezie byla její kontaminace hudbou a účast skupiny Fluxus. V roce 1959 v Miláně vystoupil John Cage, jehož koncertu se zúčastnili i Marcel Duchamp, Juan Hidalgo a Walter Marchetti. Pianistovi a členu Gruppo 70 Giuseppe Chiarimu skupina Fluxus ihned učarovala. Spolu s výtvarníkem-situacionistou Giannim Emiliem Simonettim, s Namem Junem Paikem, Wolfem Vostellem, Georgem Brechtem, Danielem Spoerriem a Dickem Higginsem byl roku 1962 účasten prvního *Fluxus Internazionale Festspiele Neuer Musik di Wiesbaden* v Německu.⁶⁰

Kurátorka Daniela Palazzoliová s Giannim Sassim a Simonettim byli v kontaktu s Maciunasem a propagovali skupinu Fluxus v Miláně – tiskli jejich práce v časopisech *B'ot* a v *Centro ED-912*, a organizovali jejich koncerty. Kolem roku 1967 začal sběratel umění Vincenzo Ferrari sbírat díla *Fluxus Boxy*, které byly nedávno spolu s plakáty Fluxusu a cyklem Simonettiho *Sedmi kvartety* vystaveny na retrospektivě v Museo della Carala Accattino v Ivrea (2010).⁶¹ Chiariho a Simonettiho neovlivnila pouze Cageova hudba, ale také postprodukční práce založené na akcích Fluxusu, jako například texty a poznámky umělců, partitury, mapy, plakáty či knihy Fluxus.

59 Arrigo Lora Totino, *Jiří Kolář. La poesia evidente di Jiří Kolář* (kat. výst.), Laboratorio di informazione estetica, Turín – Centro Proposte, Libreria Feltrinelli, Florence 1966.

60 Hudebníci Chiari a Silvano Bussotti byli následně roku 1963 Maciunasem pozváni na festival *Fluxorum Fluxus* na düsseldorfské Kunstakademie. Chiari se v roce 1964 spolu se Simonettim zúčastnili výstavy *Gesto e Segno (Gesto a znak)* v Galleria Blu v Miláně, jejíž kurátorkou byla Daniela Palazzoliová, která se zajímala o skupinu Fluxus. Byl to jeden z mála případů, kdy došlo k prolnutí výtvarných a básnických žánrů na půdě výstavní galerie. – Cfr.: Valerio Dehò, *Fluxus è, Flash Art*, listopad 2012; č. 306, nestr.; http://www.flashartonline.it/interno.php?pagina=articolo_det&id_art=1126&det=ok, vyhledáno 10. 6. 2015.

61 *FLUXUS-BOX*, výstava jejímž kurátorem byli Adriano Accattino, Lorena Giuranna, Gianni Emilio Simonetti (20.2. – 14.3.2010). Museo Della Carale Accattino, Ivrea (Milano). Na výstavě byly vystaveny práce Fluxusu (Fluxus Box, Flux film, plakáty) a *Sedm kvartetů* Gianni-Emilia Simonettiho. Simonettiho hudební partitury vytištěné na drahé látce byly chápány jako díla vizuálního umění a připomínají kresby s partiturami Dalibora Chatrného. – Cfr.: <http://www.fondazionebonotto.org/it/events/20.html>, vyhledáno 10.6.2015.

V Praze je hnutí Fluxus přítomno především osobností svého jediného skutečného českého představitele Milana Knížáka, který v dubnu 1966 v Praze uspořádal festival *Fluxfest*.⁶² I když z korespondence mezi Chalupeckým, Knížákem, Maciunasem a Higginsem vyplývá jistý Maciunasův obdiv pro Kolářovu práci, nezdá se, že mezi představiteli české vizuální poezie a skupinou Fluxus existovaly nějaké čilé kontakty. České konkrétní a vizuální básníky spíše více zajímalo konstruktivistické a lettristické směřování spojené s grafikou a typografií. Dokládá to i výstava *Plakáty-manifesty* zorganizovaná časopisem *Sešit pro mladou literaturu* v pražské Malé galerii Československého spisovatele v červnu 1968. Úvodní řeč pronesli Milan Grygar, Josef Hiršal a Petr Kabeš. Na výstavě *Plakáty-manifesty* byly zastoupeny plakáty-manifesty básníků a výtvarníků činných kolem milánského časopisu „ED-912“, kteří udržovali kontakt i se skupinou Fluxus: „*Jednalo se o plakátové básně autorů z mnoha zemí, vydaných milánským avantgardním nakladatelstvím ED-912. Projevy abstraktního i figurativního lettrismu či kinetismu s dominujícími konstruktivními tendencemi zastupovala taková jména jako Hermann Nitsch, Jiří Kolář, Bruno Munari, Pierre Jean Garnier, George Brecht, Dick Higgins a několik dalších členů skupiny Fluxus.*”⁶³

Centrem kontaktů mezi rozličnými uměleckými tendencemi v těchto letech tedy zůstává Milán. Z období před nástupem normalizační cenzury jsou ještě zmiňovány další dvě pražské výstavy vizuální poezie: „*Rovněž druhá výstava konaná o necelý rok později se soustředila na soudobé tendence vizuální poezie, tentokrát v českém prostředí: výstavu ‚Česká vizuální poezie‘ připravili Jiří Padrta a Jiří Gruša. – Posledním záchvěvem tohoto možného budoucího směřování galerie na mapování soudobých tendencí visuální poezie byla výstavka ‚Básně ticha‘ Jiřího Koláře v nastupující normalizaci v březnu 1970.*”⁶⁴

Česká vizuální poezie a evropský Fluxus nepojilo mnoho společných zájmů. Naopak česká vizuální poezie s tou italskou na sebe čile reagovaly plakátovou produkcí a básnickými texty. Za komunikační kanály však sloužily osobní vztahy mezi Padrtou, Burdou, Kolářem a italskými básníky Lorou Totinem, Balestrinim, Sanguinetim. Tradice české vizuální poezie byla kvalitou prací a mezinárodními vztahy s dalšími zeměmi jedním z nejdůležitějších činitelů umělecké scény 60. let.

62 Tomáš Pospiszył, *Asociativní dějepis umění*, Tranzit, Praha 2014, s. 63-66; Milan Knížák, Konec pilota Jonese, in: *Fluxus je stále luxus* (kat. výst.), České muzeum výtvarného umění, Praha 1995; Jindřich Chalupecký, Experimentální umění. Happeningy, events, dekoláže, *Výtvarná práce XIV*, 1966, č. 9, s. 1, 7.

63 Irena Lehkoživová – Barbora Špičáková, Malá galerie Československého spisovatele, in: Marie Klimešová (ed.), *ČS. Spisovatel 50-91*, Společnost Topičova salonu, Praha 2014, s. 163.

64Ibidem, s. 163, 164.

3.- ITALSKÉ HNUTÍ ARTE PROGRAMMATA: mezi konstruktivní a konkrétní tendencí

Na začátku 60. let italští historici umění Gillo Dorfles, Giulio Carlo Argan, Enrico Crispolti často používali definici „subjektivní tendence“, čímž mysleli abstraktní expresionismus a informel, které stály v protikladu k „chladným“ a „objektivním tendencím“, tedy ke geometrické abstrakci, nekonstruktivismu a neokonkretismu.

K „chladným tendencím“ se přidružil také americký minimalismus a konceptualismus jako protějšek pop artu. V Itálii se po roce 1945 opakovaně v pracích malířů Alberta Burriho, Emilia Vedovy, Giuseppe Capogrossiho rozvíjel strukturální, gestický a znakový informel. Nová generace umělců v 60. letech opouštěla staré tradiční malířské a sochařské techniky a hledala nové vizuální prostředky vyjádření, přičemž se přiblížila konstruktivistické a konkretistické tradici. A zde se zrodil italský kinetický trend zvaný Arte Programmata (Programované umění) jako protiklad amerického pop artu, jehož nejznámější italskou, nebo lépe řečeno římskou verzi, představovala Scuola di piazza del Popolo (Škola na piazza del Popolo) v Římě zastoupená jmény jako Mario Schifano, Franco Angeli, Tano Festa, Sergio Tacchi.⁶⁵

Důležitou osobou, která provázala Itálii s bývalým Československem a Francií, byl v nastalé situaci francouzský kritik Pierre Restany, jenž do Evropy prostřednictvím novinářského kritického působení na stránkách milánského časopisu pro umění a architekturu *Domus* a také pražského periodika *Výtvarné umění* šířil myšlenky francouzského nového realismu. Také se zdálo, že zájem o tradiční malířství a sochařství nahradila touha „vystoupit z obrazu“ a experimentovat s novými materiály.

V Itálii ekonomický rozmach 60. let podstatně proměnil tamější společnost, která nyní zažívala podnětné období ve znamení rozvoje – především v severní Itálii – nových médií (národní rádio a potom televize RAI) průmyslového a nábytkářského designu, elektronických a domácích zařízení, aut a motorek v Turíně (FIAT, Piaggio, Vespa), Miláně a v Janově (firma Olivetti). Nová generace umělců z 60. let se o vědecké novinky a technologie nemohla nezajímat, přičemž je přijímala s určitým nadšením.

Mezi lety 1947 a 1948 se v milánské galerii Libreria Salto konala první výstava další skupiny abstraktních umělců: Movimento Arte Concreta MAC (Hnutí konkrétního umění MAC), jejímiž členy byl Munari, Dorfles, Anastasi, Soldati, Dorazia, Perilli a Fontana (1948-1958).⁶⁶

65 V názvech hnutí Arte Povera a Arte Programmata se autorka přiklonila k italskému úzu, tedy používání velkých písmen. – Cifr.: Enrico Crispolti, *L'Informale storia e poetica*, Carucci, Assisi-Řím 1971; Luca Massimo Barbero - Lauretta Colonnelli – Emanuele Stolfi et al., *Gli irripetibili anni '60 a Roma* (kat. výst.), Fondazione Roma Museo, Řím 2011.

66 Hnutí konkrétního umění (Arte Concreta) bylo založeno roku 1948 Anastasiem Soldatim, Giannim Monnetem, Franceschem Guerrinim, Brunem Munarim, Ettorem Sottassem, Gillem Dorflesem, Pierem Doraziem, Achillem Perillim a Luciem

První manifest konkrétního a abstraktního umění byl představen Munarim, Sottnassem a Maxem Huberem v bývalém Královském paláci v Miláně roku 1947. Roku 1953 uskupení přesáhlo hranice a spojením s pařížskou Groupe ESPACE vzniklo sdružení MAC/ESPACE, jehož centry byla Galerie MAC v Miláně a Galerie Denise René v Paříži.

Roku 1958 se italský MAC rozpadl. Zároveň došlo k vyčerpání zkoumané lyrické abstrakce a částečně také figurativní guttusovské malby. Jedním ze zásadních činitelů objektivních tendencí a pro přechod od geometrického a konkretistického malířského směru ke směru kinetickému byl Bruno Munari. Tento návrhář a grafik byl jedním ze zakladatelů hnutí MAC z roku 1948 a později tahounem italského uměleckého optického směru Arte Programmata (1959-1964). Už v 30. letech začal tvořit několik „zbytečných zařízení“ a neužitečných strojů (1935-54) inspirovaných kinetickými plastikami *Mobiles* Američana Alexandra Caldera.

Munari vzpomíná na své první práce, kterými se chtěl osvobodit od malby. Umělec srovnává svůj první cyklus zavěšených pohybujících se geometrických objektů nazvaných „neužitečné stroje“ a Caderovy *Mobiles*. Společným jmenovatelem je zkoumání pohybu a čtvrtého rozměru, času: „*Osobně jsem si myslel, že namísto malování čtverců a trojúhelníků a dalších geometrických tvarů stále ještě pod veristickým vlivem (vzpomeňme na Kandinského) by bylo možná zajímavé osvobodit abstraktní tvary od nehybnosti malby. [...] Nevím, zda Calder vycházel se stejného principu, ale je skutečností, že jsme se oba ocitli v momentu, kdy dochází k posunu dvou nebo třírozměrného figurativního umění na čtvrtý rozměr: čas.*“⁶⁷

V roce 1952 Bruno Munari zveřejnil *Manifest strojovosti (Manifesto del Macchinismo)*, v němž zcela dadaisticky představil mechanický objekt jakožto žijící bytost v pohybu, vycházející z příkladu samokreslícího stroje na žetony Jeana Tinguelyho *Meta-matic* (1959). Munari již od 50. let s dadaistickým a ironickým přístupem následoval milánského Piera Manzoniho a francouzského umělce Yvese Kleina, jenž roku 1957 v galerii Apollinaire vystavil své modré monochromní obrazy.⁶⁸ Od myšlenky neužitečného stroje potom Munari předsedal na projektování. Prostřednictvím myšlenky projektu uměleckého předmětu proměnil roli umělce. Definoval ho jako „kulturního pracovníka“, který měl spolupracovat v týmu s techniky a architekty a realizovat projekty mající sloužit společnosti podle ideálů Bauhausu. Munariho myšlenku kulturní obsluhy brzy přijali umělci milánské Gruppo T (Skupiny T) a padovské Gruppo N (Skupiny N), které vznikly téměř současně kolem roku 1959 jako tendence Arte

Fontanou.- Cifr.: Paolo Fossati, *Il movimento arte concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, Martano, Turín 1980.

⁶⁷ Bruno Munari, *Umění jako řemeslo (Arte come mestiere)*, 1966), Seps, Bologna 2014, s. 14.

⁶⁸ Yves Klein měl první samostatnou výstavu modrých monochromních prací v milánské galerii Apollinaire. Jmenovala se *Monochromní návrhy. Modrá epocha* (Proposte monocrome. Epoca blu) a vystoupil na ní Pierre Restany (leden 1957). - Cifr.: Silvia Bignami - Giorgio Zanchetti (eds.), *Yves Klein e Lucio Fontana : Milano-Parigi 1957-1962* (kat. výst.), Museo del Novecento, Milán 2014.

Programmata, jež často spolupracovaly a realizovaná díla podepisovaly jen jako kolektivní výtvary. Písmeno „T“ v názvu Gruppo T odkazuje na čas, což je italsky „tempo“ (Giovanni Anceschi, Davide Boriani, Gianni Colombo, Gabriele De Vecchi, Grazia Varisco). Gruppo T se uvedla roku 1960 prvním manifestem *Miriorama I* a první výstavou v milánské galerii Pater. V prohlášení se uvádělo, že její práce odrážejí běh reálného času.

Zato Gruppo ENNE (N), jejíž členové byli Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi a Manfredo Massironi, se definovala v manifestu (1961) jako skupina experimentálních grafiků konstruktivistických a kinetických tendencí. Jejich dílo představila především galerie Enne v Padově.⁶⁹

Milán se stal také centrem módy a komerčních veletrhů a díky firmě Olivetti také představitelem průmyslového designu nové generace „objektivní“ tendence. Gianni Colombo, Enrico Castellani a Piero Manzoni založili časopis *Azimuth* (1959-1960) a hned nato i stejnojmennou galerii. Galerie Azimuth hostila v šedesátých letech kolektivní výstavy Skupiny Zero (Nula) z Düsseldorfu, Gruppo T, Gruppo N a MID a samostatné výstavy umělců: Getulia Alvianiho, Bridget Rileyovou, Enzo Mariho, Munariho, Sota a Fontany. Kruh umělců soustředěných kolem galerie Colomba představoval druhou italskou a mezinárodní avantgardu 60. let svázanou s takzvanými „chladnými tendencemi“, které novými technikami a materiály pokračovaly v tradici konstruktivismu z 20. a 30. let.

Ekonomika rostla a auta z továrny FIAT, jakož i elektronické výrobky firmy Olivetti proudily na mezinárodní trh. Společnost Olivetti roku 1959 v Ivree vyrobila prototyp moderního počítače zvaný ELEA. Teprve krátkou chvíli u firmy zaměstnaný Ettore Sottsass nakreslil externí strukturu a design prvního počítače Elea 9003 zabírajícího celou jednu místnost (1959).

Podle Pospyszyla se Sottsass nechal inspirovat několika rozhovory s Jornem, Costantem a Pinnotem-Galliziem v albském Laboratoriu a situacionistických myšlenek využil k produkci úspěšných komerčních výrobků. Pro Olivettiho konkrétně inovativně navrhl design psacích a výpočetních strojů a kalkulaček. Majitel společnosti Andrea Olivetti spolupracoval také s Munarim, Enzem Marim, Giorgiem Soavem. Tvůrci měli zároveň zájem vytvářet umělecká díla za použití technických a průmyslových materiálů. Výsledkem byly různé kinetické výtvary, prototypy, které následně mohly být v sériích vyráběny firmou Olivetti.⁷⁰

Nadšení umělců pro nové technologie doprovázel Olivettiho optimistický náhled moderní

69 *Gruppo T Miriorama I* (manifesto a kat. výst.), Galleria Pater, Milán 1960; Bruno Munari, *Multipli Danese. Miriorama 8* (kat. výst.), Galerie Danese, Milán 1960; Lucio Fontana, *Miriorama 10* (kat. výst.), Galleria La Salita, Řím 1961; Italo Mussa, *Il Gruppo Enne, La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni Editore, Řím 1976; Guido Ballo, *La linea dell'arte italiana dal Simbolismo alle opere moltiplicate*, Mediterranee, Řím 1964.

70 Viz Pospiszyl, *Srovnávací studie* (pozn. 20), s. 127; Ettore Sottsass, *Disegno dei calcolatori elettronici, Stile Industria*, 1959, č. 22, in: Marco Meneguzzi - Enrico Morteo - Alberto Saibene, *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Johan & Levi, Milán 2012, s. 115-116.

společnosti, díky čemuž se také stal hlavním mecenášem rodícího se Arte Programmata. Tento podnikatel nabídl prostředí svých obchodů s elektronikou k uspořádání první výstavy tohoto směru. Umělci nabídku těchto nekonvenčních prostor rádi přijali, neboť zprostředkovávaly komunikaci mezi umělci návrháři a širší veřejností.

V květnu 1962 byla v milánském obchodě Olivetti zahájena kolektivní výstava nazvaná *Programované umění Kinetické umění Znásobené umění Otevřené dílo (Arte Programmata Arte cinetica Opere moltiplicate Opera aperta)*.⁷¹

Expozice se konala v obchodě Olivetti v milánské Galleria Vittorio Emanuele v květnu 1962, na piazza San Marco v Benátkách (červenec – srpen 1962), na piazza Barberini v Římě (listopad 1962) a v Terstu. Mezi zúčastněnými byli Bruno Munari, Enzo Mari, Giorgio Soavi, Gruppo N, Gruppo T a francouzské uskupení Groupe de recherche d'art visuel GRAV (Julio Le Parc, Francois Morellet, Francisco Sobrino, Jean Pierre Vasarely).

Bruno Munari byl organizátor kolektivní expozice v Miláně. Sám se na výstavě představil prací *Sloup s devíti koulemi (Nove sfere in colonna, 1962)*, jenž znázorňoval sloupec otáčejících se skleněných koulí potažený stuhou vzbuzující dojem dynamičnosti. Giovanni Anceschi vystavil *Tekuté cesty (Percorsi fluidi orizzontali, 1961)* v podobě mřížoví ze skleněných trubíc, kterými procházela červená tekutina, Davide Boriani prezentoval *Magnetický povrch (Superficie magnetica, 1961)*, kde skrytý motor v kruhové nádobě nadzvedával kovový prach. Gianni Colombovy *Tekuté struktury (Strutturazione fluida, 1960)* spočívaly v široké stuze pohybující se uvnitř skleněné vitríny. Gabriele De Vecchi představil *u.r.m.n.t. (1961)*, děrovaný povrch, na kterém se působením vrtule poháněné elektrickým motorem vlnila umělohmotná fólie; Enzo Mariho *Dílo č. 649 (Opera n. 649)* tvořilo čtvercové mřížové plátno, na které se promítalo množství barevných světél a Grazia Variscová vystavovala dílo *9x9xX*, krabici z rýhovaného skla osvětlenou vespod stálým modrým světlem s rotujícími horizontálními a vertikálními strukturami, které vytvářely efekty na principu světla a stínu. Gruppo N společně podepsala a vystavila různá díla, jako např. *Opticko-dynamický reliéf (Rilievo ottico-dinamico)*, strukturu plotového typu sestávající z dlouhých černých železných tyčí rozmístěných na bílém čtvercovém podstavci. Tyče se hýbaly a připomínaly hřebíkové povrchy Günthera Ueckera z Düsseldorfu. Gruppo N také představila *Dynamickou vizi (Visione dinamica)*, kdy se tenké bílé proužky z umělé hmoty uvnitř černého rámu sbíhají do středu a v závislosti na úhlu pohledu vytvářejí měňavé bílo-černé efekty. Další prací byl *Nestabilní dvojprostor (Bispazio instabile)* sestávající ze dvou krabic naplněných bílými a červenými kuličkami. Mezi krabicemi jsou tři

⁷¹Umberto Eco, *Arte programmata Arte cinetica Opere moltiplicate Opera aperta* (kat. výst.), obchod Olivetti, Milán 1962.

skleněné tabulky. Ta prostřední má díru a tou se mohou kuličky jedna po druhé dostat do sousední krabice. *Nestabilní dvojprostor* a *Opticko-dynamický reliéf* připomínají řadu asambláží s barevnými dřevěnými či kovovými tyčemi Radka Kratiny, např. *Válečného s „V“ zářezem* (1966) či *Hřivnáče* (1967) vystavené na výstavě *Nová citlivost* (1968). Pohyblivé Kratinovy objekty a objekty Gruppo N podněcují přímou reakci publika, neboť divák má možnost dotýkat se uměleckého díla a hýbat s ním měně polohu kuliček či tyčí. Nakonec Gruppo N představila práci *Geometrická interference* (*Interferenza geometrica*) tvořenou geometrickými znaky vyrytými do zasunovacích desek, které dynamizují a mění celkový obraz. Dílo velmi připomíná reliéfy nebo lépe řečeno asambláže různých sponek, knoflíků a zátek Běly Kolářové, zejména *Abecedu* a *Rebus* (1964) sestávající z vertikálních a horizontálních otisků žiletek uspořádaných na listu papíru do jakési šachovnice. *Abeceda a Rebus* byly k vidění v Praze na výstavě *Obraz a písmo* (1966) a *Rebus* také na společné výstavě *Nová citlivost* (1968).⁷² I přes podobnost mezi díly je třeba připomenout, že kolektivní práce Gruppo N vznikly o několik let dříve než práce Kratiny a Kolářové a drží tedy ve vztahu k českému kinetickému zkoumání jistý primát, neboť to začalo až v roce 1964, tedy v roce kulminujícího rozšíření se Arte Programmata a italského i evropského kinetického umění po celé Evropě včetně Prahy. V úvodu k milánské výstavě definoval Eco Arte Programmata jako „umění budoucnosti“: „*A tak, zatímco představitelé informelu pracovali na ‚rozpohybování‘ obrazu na dvojrozměrné ploše obrazu a nakonfigurovali prostor a dialektiku znaků schopných vést oko na neustále se měnící prohlídku, vynálezci matematických forem zkoušeli kráčet cestou trojrozměrného ‚rozpohybování‘ vytvářející nehybné struktury, které jakoby se při pohledu z různých perspektiv měnily a zdály se být až pohyblivé ‚kinetické‘*“.⁷³

Lingvista a spisovatel Umberto Eco v katalogu upřesňuje, jak si kinetické práce hrají s předem nastavenou naprogramovaností struktury obrazu a jeho pohybu a zároveň s náhodou a improvizací vzešlých z kombinace různých prvků vytvářejících „pole událostí“ ve kterých se dějí „nahodilé procesy“. Vytváří se tak „dialektika mezi náhodou a programem“, mezi „matematikou a nahodilostí“. Text katalogu je zakončen otázkou, zda je kinetické umění skutečně uměním a odpovíká „budoucímu kritikovi“, který docení novou estetiku založenou na zkoumání spolupřítomných a simultánních forem, zda se toto zkoumání přizpůsobí vjemové dynamice, která se zakládá na nových technologických a sociálních podmínkách. Eco ke

72 Jiří Padrt, *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966, nestr.; Josef Hlaváček et al., *Nová Citlivost* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1994, nestr.; Marie Klimešová – Alice Motard et al., *Běla Kolářová*, Raven Row, Londýn 2003.

73 Umberto Eco, *Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta* (kat. výst.), obchod Olivetti, Milán 1962, in: Viz Meneguzzi, *Programmare l'arte* (pozn. 70), s. 76-77.

kinetickému dílu praví: „*A tak zatímco ti první vytvářeli ‚otevřená‘ díla ve smyslu, že disponovali konstelacemi prvků s mnohočetnými vztahy, ti druzí vytvářeli díla, která nebyla jen ‚otevřená‘, ale rovnou ‚v pohybu. [...] A tehdy budeme moci hovořit o naprogramovaném umění. A obdivovat kinetické sochy, které bude mít budoucí člověk doma namísto starých tisků či současných mistrovských děl reprodukovaných na plátně. A jestli někdo řekne, že to není malířství, a ani sochařství, nebudeme si s tím lámat hlavu.*“⁷⁴

Bruno Munari vyzval Eca ke spolupráci na výstavě poté, co opatřil ilustracemi *Almanacco letterario Bompiani* (*Literární almanach Bompiani*, 1962), které bylo věnováno aplikaci elektroniky na estetiku a lingvistiku. V tomto čísle časopisu se objevily první reprodukce prací Arte Programmata nazvané Programované grafiky.

Výstava Arte Programmata měla takový úspěch, že byla reprízována na IV. Biennale di San Marino *Oltre L'Informale* (Za informelem), kde Alberto Biasi z Gruppo N získal první cenu. Celou kolektivní výstavu ještě firma Olivetti v letech 1963 a 1965 vystavila v Americe.⁷⁵ Vrcholem úspěchu bylo roku 1965 její zařazení do velké retrospektivní výstavy *The Responsive Eye* (*Vnímavé oko*) v Muzeu moderního umění v New Yorku.

Programované umění tehdy získalo nový název Optical art (Op art) a bylo zařazeno do proudu zahrnujícím Kandinského a Van Doesburgovu první avantgardu přes konkrétní umění Maxe Billa až po skupinu Nove Tendenze a stejnojmenné záhřebské bienále organizované zčásti kritikem Matkem Meštrovičem.

Od roku 1961 se jich opakovaně účastnily Gruppo N a T, Munari, Mari a v roce 1969 se přidal i Klub konkretistů (KK1).⁷⁶ Záhřebská a benátská Bienále byla hlavními středisky setkávání nové tvorby Constructive art, Concrete art a Arte Programmata. S termínem „programovat umění“ přišli v roce 1962 Munari a Carlo Belloli. Svou teorií „otevřeného umění“ přispěl ve statí *Otevřené dílo* (*Opera aperta*) Umberto Eco.⁷⁷ V textu katalogu výstavy *Arte Programmata* vysvětlil, jak je programované dílo také dílem otevřeným – v okamžiku, kdy divák vnímá vizuální jev kinetického díla, musí rozpoznat jeho lingvistický kód a posléze mu přiřadit specifický smysl a význam. Pro Eca je každé dílo svou podstatou otevřené různým interpretacím, ale ke své aktivaci vyžaduje vizuální interakci mezi sebou a divákem. Teorii otevřeného díla přijali kinetisté v podobě teze o komplementaritě umění a techniky Maxe

⁷⁴ Ibidem, s. 77.

⁷⁵ Giulio C. Argan - Umbro Apollonio – Giuseppe Gatt – Pierre Restany et al, *IV. Biennale internazionale d'Arte di San Marino. Oltre L'Informale*, Biennale d'arte di San Marino, San Marino 1963.

⁷⁶ Matko Meštrović, *Nove Tendenze 2* (kat. výst.), Galerie Suvremene Umjetnosti, Záhřeb 1963; Matko Meštrović - Umbro Apollonio et al., *Nuova Tendenza* (kat. výst.), Palazzo Querini Stampalia, Benátky 1963; Matko Meštrović, *Nova Tendencija 3* (kat. výst.), Galerie Suvremene Umjetnosti, Záhřeb 1965.

⁷⁷ Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milán 1962.

Bensea. Touha kinetických umělců být „avantgardní“ co se týče technologických inovací doby a vytvářet pro veřejnost interaktivní objekty dle Ecovy teorie *Otevřeného díla* zaujala i Josefa Hlaváčka, který v roce 1969 uveřejnil článek *O interpretaci programovaného umění*. Tento teoretik podtrhl vztah mezi otevřeným dílem Ecovým a Benseovou estetikou informace a spojoval tvorbu Arte Programmata s hnutím Computer art spíše než s Optical art. Představil Zdeňka Sýkoru jako hlavního českého umělce konstruktivistického směru svázaného s Computer art a nositele ideálu nového naturelu moderní techniky.⁷⁸ Bruno Munari spolu s italskými kinetistickými skupinami, mezi něž se řadila i římská Gruppo 1, sdílel Benseovu teorii informace nasměřovanou k vědeckému a interdisciplinárnímu bádání. Ideál „totálního umění“ tyto umělce přivedl k zaměření se na průmyslové, a tedy netradiční, materiály. Práce sestávaly z vypouklých a magnetických povrchů, například plechů a drátěného mřížoví, které uváděly do pohybu technologie řekněme domácnostního typu. Uvnitř kinetických objektů se skrývaly elektrické motory ze starých praček a hýbaly povrchy uměleckého předmětu vytvářejíce optické a světelné efekty. Italský kritik a umělec Gillo Dorfles ve statí *Ultime tendenze dell'arte d'oggi (Nejnovější tendence v dnešním umění)*⁷⁹ Arte Programmata pro změnu zařadil – s odkazem na tradici italského futurismu, konkrétního umění Maxe Billa a skupiny MAC zajímající se o typografické, grafické a návrhářské experimenty – do prostředí neokonkretistického malířského proudu. Historik umění Mario De Micheli upřesnil, jak byl termín „abstrakce“ od třicátých let nahrazován termínem „konkretismus“: „*Někteří zástupci abstraktního směru kolem roku 1930 přišli s myšlenkou nahradit termín ‚abstrakce‘ termínem ‚konkretismus‘, neboť si uvědomili, že hovořit o abstraktním umění je nepřesné – vždyť obraz vyvedený na plátno a zhotovený z plastického materiálu je i přes jakoukoli abstrakci svou povahou konkrétní.*“⁸⁰

Bruno Munari naopak kinetické hnutí vůbec nepovažoval za přímou odnož konkrétního umění, nýbrž za autonomní umělecký směr, neboť se umělci odpoutali od tradičního malířství a sochařství a vydali se směrem k experimentu s novými technologiemi a myšlenky prostorové instalace. V roce 2012 se uskutečnily dvě retrospektivní výstavy věnované Arte Programmata – jedna v benátském obchodě Olivetti a druhá v Muzeu 20. století v Benátkách.

Následovala stat' *Arte Programmata cinquant'anni dopo (Programované umění po padesáti letech)* ve které Marco Meneguzzo píše, že základem hnutí bylo intenzivní vnímání budoucnosti jako „předem naplánovaného projektu“, který je třeba dále rozvíjet a

78 Julie Štěpánková (rec.), *Otevřené dílo, Orientace*, 1968, č.5, Praha, in: Josef Hlaváček, *O Interpretaci programovaného umění, Výtvarné umění XIX*, 1969, č. 6, s. 295-297; Max Bense, *Teorie textů*, Odeon, Praha 1967.

79 Gillo Dorfles, *Ultime tendenze dell'arte d'oggi* (1961), Feltrinelli, Milán 1998.

80 Mario De Micheli, *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959), Feltrinelli, Milán 1990, s. 264.

konkretizovat. Umělci se v rámci programovaného umění snažili ve vnímání vizuálního jevu najít vnitřní strukturu světa a jeho pravidel.⁸¹ Tyto hodnoty si ale široké masy nezískaly a brzy měl navrch proud Pop artu.

Na 32. Bienále v Benátkách roku 1964 získal první cenu jeden z hlavních protagonistů tohoto trendu Robert Rauchenberg, zatímco výstavní prostory skupin Gruppo N, T a GRAVu zasloužený ohlas nesklidily. Ještě v roce 1964 se Gruppo N a T rozpadly. I když se Gruppo T dala opět roku 1965 dohromady a zůstala aktivní až do roku 1968, kulturní klima se změnilo a nadšení pro kinetické umění bylo na ústupu.

V Itálii druhé poloviny 60. let zrál v mladé generaci umělců a kritiků negativní pohled na prodej uměleckých děl na mezinárodním trhu a na spolupráci mezi umělci a podnikateli jako Olivetti nebo Agnelli. Na popularitě naopak získávalo Computer art a umělecké experimentování nezávislé na trhu s uměním. Italští historici umění začali na Arte Programmata útočit s tím, že je to umění zaprodané průmyslu a kapitalistickému systému. Historička umění Lea Vergineová má za to, že kinetické a optické práce nikdy skutečně nedobily italský trh s uměním, protože je sběratelé a galeristé považovali za příliš drahé a nepřitažlivé, chladné, opakující se a málo přizpůsobené dobovému vkusu.⁸²

Jindřich Chalupecký se k mezinárodní kinetické tendenci vyjádřil roku 1964 v Praze ve časopise *Výtvarné práce* článkem nazvaným *Paříž 1964. III. 4. Kinetické umění*. Jednalo se o velmi fundovanou recenzi mezinárodní kolektivní výstavy *Nový směr*, která se konala v Muzeu dekorativního umění v Paříži. Autor velmi podrobně popsal vývoj kinetického směru, od předchůdce Marcela Duchampa až po takzvané „studené“ či neogestaltistické tendence: „Říká se tomu ‚studené umění‘ – vzhledem k velmi intelektuálnímu způsobu jeho vytváření – nebo ‚neogestaltismus‘ – na připomínku psychologické školy, která dělala mnoho pokusů s nezvyklými obrazci schopnými provokovat naše vnímání a sledovat tím způsob, jak funguje.“⁸³

Chalupecký používá definice jako „spaciodynamismus“, programové umění, „elektromalířství“ a všeobecněji kinetické umění.

Na pařížské výstavě *Nový směr* byly k vidění práce mnohých umělců, kteří vystavovali v roce 1961 v Muzeu současného umění v Záhřebu a posléze tamtéž v roce 1963, z čehož vzešlo záhřebské bienále, dále v Itálii a nakonec v pařížském Muzeu dekorativního umění. Konkrétně připomeňme kinetisty jako Nikolas Schoffera, Franka Malinu, Marthu Botoovou, Vasarelyho, jugoslávskou Novou tendenci, skupiny Equipo 57, Zero a GRAV, Italy Gregoria Vardanega a

81 Viz Meneguzzi, *Programmare l'arte* (pozn. 70).

82 Lea Vergine, *Arte programmata e cinetica 1953/1963. L'ultima avanguardia* (kat. výst.), Palazzo Reale, Milán 1983.

83 Jindřich Chalupecký, *Paříž 1964. III. 4. Kinetické umění, Výtvarná práce XIV*, 1964, č. 14-15, s. 4.

Davideho Borianiho z Gruppo T, Gruppo N a Gruppo 1, k nimž byl v článku přiřazen i Zdeněk Sýkora. Zmíněný kritik neopomíná citovat text Sergia Bettiniho o „dialogu mezi umělcem a realitou“ uveřejněný v katalogu benátského Bienále (1964) v oddíle věnovaném kinetickému a programovému umění.

Dále se zabývá teorií italského historika umění Giulia Carla Argana pojednávající o architektonickém pojetí umění, kde „*neogestaltisté a kinetické vědomě odmítají pojetí uměleckého díla jako rukodělného unikátu*“ a tvoří průmyslově „rozmnožovaná díla“ (opere multiply) chápána nebo interpretovaná některými kritiky spíše „socialistickým“ než sociálním hlediskem. Pop art je také napohled antipodem kinetismu. Též cituje z knihy Karla Gestnera nazvané *Studené umění*, kde se autor zabývá racionální estetikou aplikovanou jak na umění, tak na architekturu. Chalupický mezi studené tendence zařazuje také zkoumání „neogestaltistického používání poznatků z psychologie vnímání“ jako „zvukových struktur“ a „plastických prostorových konstrukcí“ Francoise Baschata, Schofferovy aplikace kinetismu na matematiku, elektroniku a kybernetiku, jakož i racionalistickou architekturu Le Corbusierova pavilonu na světovém Expu v Bruselu v roce 1958 a „elektronické básně“ z dílny Le Corbusiera a Varèsea. Při generalizování nicméně zachází příliš daleko, když na stejnou úroveň klade antiromantismus studených tendencí a pop artu, který též považuje za studenou tendenci.

Na závěr dlouhého článku se Chalupický vyjadřuje k myšlenkám propagátora konstruktivistického umění a teoretika skupiny Křižovatka Jiřího Padrty. Z textu je jasná určitá rozdílnost názorů obou kritiků na hodnotu kinetického a konstruktivistického umění. Chalupický zpochybňuje „srozumitelnost“ kinetického umění pro širokou veřejnost. Definuje fenomén kinetismu jako novou formu „manýrismu“ nebo „formalismu“ tehdejšího umění, a jako přílišnou propagandu technického pokroku, která plně neodráží problémy moderní společnosti: „*I neogestaltistické experimenty s procesem vidění a počátky kinetismu nalezneme v manýrismu nebo v jeho pozdním vyznívání*“.⁸⁴

Nakonec si Chalupický klade otázku, co znamená koncept „nového“ u *Nového směru* a co se chápe termínem „avantgarda“, když se ve skutečnosti v umění všechno opakuje a to, co je staré může obsahovat ještě stále platný obsah a být tedy „současné“. Chalupického recenze ukazuje, jak různé teorie mezinárodního proudu kinetického a programového umění dospěly do Prahy již v roce 1964 a prostřednictvím článků v hlavních českých uměleckých časopisech musely být známy i Sýkorovi, Demartinimu a dalším.

Historik umění Enrico Crispolti napsal článek nazvaný *Programované umění*, ve kterém

84 Jindřich Chalupický, Paříž 1964. III. 4. Kinetické umění, *Výtvarná práce* XIV, 1964, č. 16-17, s. 5.

pasoval na vzory Vasarelyho a Schofferovy kinetické práce spíše než konkretistická díla italské skupiny MAC. Arte programmata tento kritik považuje za omezené a mluví o něm jako o „jistém druhu hravé vizuální projekce“, která ovšem „zůstává nedostačující při pokusu o celkový obraz světa“.⁸⁵

Konkrétní přiblížení se českých umělců k evropské tendenci *Nového směru* představovala skupinová výstava připravená Jiřím Padrtou a probíhající od jara do podzimu 1966 v Galerii Benedikta Rejta v Lounech, v Galerii výtvarného umění v Roudnici nad Labem a v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě. Výstava se jmenovala *Konstruktivní tendence* a zúčastnili se jí Hugo Demartini, Jiří Kolář, Karel Malich a Zdeněk Sýkora.

Hugo Demartini vystavil sérii *Reliéf* z roku 1965 sestávající z množství pochromovaných polokoulí zaplňujících pravidelně plochu jako na šachovnici a každá z nich představovala variantu jednoho jediného prototypu. Kolář se představil řadou *Chiasmáze* z let 1964-65 spočívající ve variujícím rozložení opakujících se tvarů a typografických znaků.

Malich dodal kolekci *Bílý reliéf*, *Mosaz*, *Žlutý reliéf* a *Šedý reliéf*, kde se na jednobarevném dřevěném reliéfu rýsovaly geometrické tvary, které jakoby prořezávaly či děrovaly prostor dvojrozměrné sochy způsobem podobným experimentům Lucia Fontany.

Sýkora se na výstavě prezentoval oleji nazvanými *Struktura* a *Šedá struktura* a dřevěnými sochami *Struktura černá-červená* a *Sinusová struktura*, které si hrály s nekonečnými variacemi jednoho bíločerného polokruhu nacházejícího se v různých pozicích. Celkově byly na výstavě umělecké práce ještě svázané s tradičními technikami malby a sochy.

České konstruktivistické motivy spíše připomínaly Vasarelyho a Albertsovy starší obrazy, než kinetické objekty rozpohybované elektrickými motory z produkce Italů Grazie Variscové či Davideho Borianiho v 60. letech.

Na předchůdce konstruktivismu Padrta pasuje umělce jako Maleviče, Mondrianiho, Vasarelyho a abstraktní pařížskou skupinu „Cercle e Carré“, přičemž mezi ně počítá i několik Čechů, jako by chtěl zdůraznit, že existovala, byť málo známá, česká umělecká tradice tohoto ražení. Pod titulem *Pocta předchůdcům* v katalogu figuruje výčet obrazů Františka Kupky, Františka Foltýna a Vojtěcha Preissiga, jež Padrta považoval za praotce českého nekonstruktivismu. Výše zmíněná jména třech českých malířů k podložení této teze však nepostačují, takže umělecká kontinuita mezi geometrickou abstrakcí počátku 20. století a nekonstruktivismem 60. let se jeví jako nucená.

V Československu se na poli malířství a sochařství vyjma sporadických případů nikdy

⁸⁵ Enrico Crispolti, *Arte Programmata*, *Il Verri*, 1963, č. 12, in Viz Meneguzzi, *Programmare l'arte* (pozn. 70), s. 157-168.

nerozvinula silná abstraktní a konstruktivistická tradice. V souvislosti s uměleckou scénou 60. let Padrta popisuje, jak česká umělecká obec navázala kontakt s různými uměleckými směry, od narativního malířství zvaného Nová figurace přes skupinu Fluxus a happeningy Allana Kaprowa až po „Nové tendence“ optical artu. Orientovat se mezi rozmanitostí uměleckých tendencí a jejich programy bylo obtížné. Padrtovy fundované a aktuální komentáře nicméně mohou svědčit o tom, že mnoho myšlenek mohlo být do Prahy „dovezeno“ a kvůli přílišnému množství uměleckých novinek se hovoří dokonce o „chaosu“ v umění. Neměnný zůstává protiklad mezi „studenou“ tendencí konstruktivismu a subjektivností a existenciálním pesimismem informelního proudu z období po druhé světové válce. Kolář, Malich, Sýkora a Demartini cítili takovou averzi vůči pesimistickému subjektivismu, že se chtěli od stagnující postsurrealistické a informelní tradice očistit.

Padrta to viděl následovně: *„Jde o jeho smíření cestou očisty a zjasnění všech subjektivních pravd, které zbaveny existenciálního rmutu a bídy usilují o integraci do nového pozitivního plánu ideálních lidských hodnot. [...] Dnešní podoby konstruktivně orientovaného umění, bezprostředně vyburcované k novému životu celou sérií příčin, mezi nimi zejména vnitřní potřebu reakce proti dědictví tašismu a informálního umění.“*⁸⁶

Výše zmíněný kritik proti sobě staví organickou formu informelu a racionální formu geometrické abstrakce: *„V pojetí Victora Vasarelyho současných neokonkretistů a stoupenců hnutí tzv. Nové tendence [...] Výslednicí je pak obraz, objekt, architektura, jež už nejsou uzavřeným formovaným organismem a statickou konstrukcí z předem daných elementů, s jakými přišla původně meziválečná geometrická abstrakce, ale otevřenou variabilní a kinetickou strukturou či dynamickou prostorovou stavbou. Tradiční pojmy prostoru a času, vyjadřované pomocí geometrie, ztrácejí v tomto pojetí původní smysl a nabývají kvalitativně nových významů, namnoze souhlasných s vědecko-technickou orientací současné myšlenky.“*⁸⁷

Padrta dodává, jak byl geometrismus překonán časo-prostorovým dynamismem kinetických a konstruktivistických zkoumání, a připomíná nefalšovaný manifest nové české konstruktivistické tendence. Na teoretické úrovni se zdají být cíle české konstruktivistické skupiny velmi podobné italskému a jugoslávskému programovému a kinetickému umění, ale pokud se vezmou v potaz práce představené na výstavě *Konstruktivní tendence*, výsledky vypadají docela odlišně. Opticko-kinetické elektrickými motory poháněné objekty Gruppo T a N ještě nemohou být srovnávány se Sýkorovými plátny či Malichovými dřevěnými reliéfy –

86 Jiří Padrta, *Konstruktivní tendence* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech - Galerie výtvarného umění v Roudici nad Labem – Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Louny 1966, s. 3.

87 Ibidem, s. 3, 5.

užitím průmyslových materiálů mají nejbližší k Demartiniho chromovaným reliéfům. Umělci české konstruktivistické tendence byli v roce 1966 zastoupeni na velké přehlídce *Aktuální tendence* uspořádané v Praze u příležitosti kongresu historiků umění AICA, což jim umožnilo představit se širší veřejnosti a setkat se s mezinárodně uznávanými kritiky umění, jakým byl např. Giulio Carlo Argan.

Kolem roku 1966 sehrála v Praze zásadní roli umělecká kritika Jiřího Padrty, jenž byl velkým zastáncem fascinace druhé avantgardy technikou a vědou a propagátorem umění ve službě společnosti. Stejně jako Argan věřil ve vzdělávací a morální hodnotu gestaltských zkoumání konstruktivismu.⁸⁸ Padrta pro *Výtvarné umění* a *Umění a řemeslo* napsal mnoho článků o mezinárodním optical artu. Recenzoval výstavy a práce Victora Vasarelyho, Pola Buryho, Jesuse Raphaela Sota, Julia Le Parca a skupiny Zero.⁸⁹

Fascinace technikou roku 1941 postihla i umělce Zdeňka Pešánka, který tehdy podle vzoru průkopníků Moholy-Nagye, Schlemmera a také Schöffera, Kociseho a Maliny vytvořil různé světelné přístroje použité následně při divadelních a baletních představeních.⁹⁰

Estetiku technologického umění propagoval též v Moskvě umělec Lev Nusberg v manifestu skupiny Dviženije (1967) s motem „*Cinétistes de la planète terre!*“. Toto spojení posloužilo jako název eseje Marion Guibertové v katalogu *Modernités plurielles 1905-1970* pro pařížské Centre Pompidou. Kritička Guibertová mapuje rozšíření se proudu op artu z Paříže do New Yorku a pak i do perifernějších oblastí: v Paříži je to skupina GRAV, v Curychu konkrétní umění Maxe Billa, v Düsseldorfu Skupina Zero, v Padově Gruppo N, v Miláně Gruppo T a Fontana, Munari, Mari, pak přichází Moskva se skupinou Dviženije, Záhřeb s chorvatskou skupinou EXAT 51 a Novými tendencemi Ivana Picelje, a nakonec Praha s Pešánkem, Sýkorou, Demartinim a kritikem Padrtou, který je citován díky článku o Levu Nusbergovi. Guibertová neopomněla zmínit několik konkretistických středisek v latinské Americe: Caracas a São Paulo s Almirem Mavignierem, Buenos Aires s Gregoriem Vardanegou a skupinou Madì Gyuly Kosiceho. Všechny tyto konkretistické a kinetické skupiny přispěly k vytvoření druhé avantgardy konkretistického, konstruktivistického a kinetického směřování charakterizované kosmopolitismem a otevřením se uměleckým kontaktům mezi východní a západní Evropou a též Jižní Amerikou.⁹¹

88 Jiří Padrta, Konstruktivní tendence, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 331.

89 Jiří Padrta, Světlo a pohyb, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 414-417; Idem, Vasarelyho nová syntéza, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 409-412; Idem, Současné umění a technologie, *Umění a řemeslo*, 1967, č. 6, s. 209-215; Idem, K situaci, *Výtvarné umění* XVII, 1968, č. 1-2, s. 69-81.

90 Dietrich Helms, Zero. Mack Piene Uecker, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 7, s. 325-333; I. J. (Ivan Jirous), Umění světla, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 7, s. 353-356.

91 Marion Guibert, Cinétistes de la planète terre!, in: Catherine Grenier (ed.), *Modernités plurielles 1905-1970 des collections du Musée national d'art moderne* (kat. výst.), Centre Pompidou, Paříž 2013, s. 202-205; Jiří Padrta, Nusberg Lumière et mouvement, *Opus international*, prosinec 1967, č. 4, s. 30.

4.- PRAHA 1966: PŘEHLÍDKA AKTUÁLNÍ TENDENCE

Roku 1966 se v Československu konal důležitý mezinárodní kongres, který byl zároveň příležitostí k uspořádání řady kulturních podniků a zapojení množství galerií a institucí. Jednalo se o 18. sjezd Mezinárodního sdružení kritiků umění AICA konaný v Praze a poté v Bratislavě (25.9. – 3.10. 1966).

V Bratislavě při této příležitosti proběhly přehlídky *I. Triennale primitivního umění a Kreativita dvou generací*, zatímco Praha hostila výstavu *Aktuální tendence českého umění*.⁹²

Byla to v té době pro Prahu jedinečná příležitost. Historici umění z celé Evropy měli možnost se setkat a diskutovat spolu o situaci tehdejšího umění a roli historika a kritika umění. Kongresu předsedal prezident sdružení Giulio Carlo Argan. Byla to také příležitost pro Jindřicha Chalupického, který se jako člen československé delegace vedené Miroslavem Míčkem a Jiřím Kotalíkem mohl osobně setkat s italským historikem umění Arganem.

Pražský časopis *Výtvarné umění* přinesl reportáž z Arganovy závěrečné řeči, kterou na kongresu pronesl 2. října 1966 v Bratislavě. Argan ve svém vystoupení oznámil, že jako prezident sdružení AICA končí a že vedení po něm se ujme Francouz Jacques Lassaigue. Dále prezident podtrhl význam mezinárodních kontaktů historiků umění a odborníků: „*Tato diskuse je v první řadě užitečná k dosažení dohody mezi různými existujícími silami, na nichž je založeno naše sdružení, aby se mohla zrodit metoda společné práce – mezi profesory, řediteli a správci muzeí, mezi militantními kritiky, mezi různými zeměmi, mezi staršími odborníky a novými generacemi. [...] Během kongresů, jakým byl ten ve Varšavě v roce 1960 či tento zatím poslední, došlo k navázání velmi konstruktivního dialogu mezi východo- a západoevropskými kritiky. Letošek je bohatší díky přítomnosti členů nových národních sekcí – z Východního Německa a Rumunska – a jednoho externího delegáta ze Sovětského svazu.*“⁹³

Zveřejněným výstupům z jednání 18. kongresu AICA se v recenzích věnoval kritik Jiří Šetlík na stránkách *Výtvarné práce*, tehdejšího hlavního orgánu SČVU. V článku *AICA to vydržela* Šetlík píše, jaké myšlenky na kongresu zazněly: „*Týkaly se především dnešní role kritika, sociální, organizační i vědecké, týkaly se podmínek i hranic svobody kritika, konečně některých aspektů metodologických. Hledání analogií s metodami příbuzných věd, aplikací výzkumů strukturalismu v Praze to znělo pikantně!*“⁹⁴

92 Arsen Pohribný, Cronologia sommaria, *NAC. Notiziario Arte Contemporanea*, říjen 1972, č.10, s. 27-28.

93 Giulio Carlo Argan, Vážený pane předsedo, vážení kolegové, kongres AICA..., *Výtvarné umění* XVII, 1967-1968, č. 2, s. 101.

94 Jiří Šetlík, *AICA to vydržela*, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 23, s. 7.

U příležitosti kongresu proběhla v Praze velká přehlídka nazvaná *Aktuální tendence českého umění*, uspořádaná československou sekcí AICA a Svazem československých výtvarných umělců. Skupinovou výstavu mezi zářím a říjnem 1966 hostily nejdůležitější pražské galerie: Národní galerie, Mánes, Galerie Václava Špály, Galerie československého spisovatele na Karlově náměstí a Nová síň. Miroslav Míčko byl hlavním komisařem výstavy a také sepsal úvodní text katalogu. Sděluje v něm, že na přehlídce jsou zastoupeny malířské, sochařské a grafické práce nejznámějších a českou kritikou nejocenenějších autorů. Míčko zdůrazňuje, že nejde o retrospektivu a že záměrem spíše než představit jednotlivé umělecké osobnosti je ukázat hlavní české umělecké tendence té doby. Uznává, že výstava je jaksi zlomkovitá a zahrnuje celou škálu směřování. Každá ze čtyř pražských galerií představila jednu tendenci. Sbírka moderního umění Národní galerie přehlídku doplňovala propojením s českou fauvistickou, kubistickou a surrealistickou tradicí. Míčko uvádí: „V katalogu najdete [...] základní informaci o současném stavu českého umění, jehož výbojová kontinuita, na čas porušená v dogmatickém období padesátých let, se obnovila v posledních letech; zároveň s touto vnitřní regenerací, ač poněkud obtížněji a pomaleji, postupovala i restituace jeho mezinárodních vztahů a kontaktů.“⁹⁵

Cílem přehlídky bylo představit mezinárodním hostům z řad historiků umění v co nejširším záběru tehdejší českou uměleckou scénu. Zúčastnili se jí umělci pěti generací, od nejstaršího Pravoslava Kotíka (1889) a Jana Zrzavého (1890) až po nejmladšího Jiřího Anderleho (1936).⁹⁶ Šéfredaktor časopisu *Výtvarné umění* Miroslav Lamač výstavě věnoval dlouhou recenzi. Ve *Výtvarné práci* zaznívá velká kritika absence konkrétního kurátorského programu přehlídky, s výjimkou Galerie Václava Špály s kvalitními předchozími výstavními počiny jako *Objekt* (1965) a *Obraz a písmo* (1966).⁹⁷

Ve většině pražských galerií byly skutečně i nadále k vidění tradiční skupinové výstavy bez přesného kurátorského konceptu a jasných kritérií výběru, nepočítáme-li úmysl představit pospolu jednu či více generací. Lamač si všímá výstavního chaosu v sálech Mánesu, kde byly

95 Miroslav Míčko (ed.), *Aktuální tendence českého umění: Obrazy, sochy, grafika / Tendances actuelles de l'art tchèque: Peintures, sculptures, gravures* (kat. výst.), Mánes - Nová síň - Galerie Václava Špály - Galerie Československých Spisovatelů, Praha 1966, nestr.

96 Zúčastnili se: nejstarší malíř Jan Zrzavý a mladší František Gross, František Hudeček, Adolf Hoffmeister, František Muzika, střední generace Jiřího Koláře a Jana Kotíka, jakož i generace narozená ve dvacátých letech zastoupená jmény jako Libor Fára, Josef Istler, Jiří John, Čestmír Kafka, Karel Malich, Zbyněk Sekal, Zdeněk Sklenář, Alena Kučerová, Miroslav Chlupáč, Věra a Vladimír Janouškovi, Eva Kmentová, Stanislav Kolíbal, Karel Nepřaš a Zdeněk Sýkora, a také ti nejmladší, narození ve třicátých letech, jako malíř Bedřich Dlouhý, grafik Jiří Anderle a sochař Hugo Demartini. V Sýkorově biografii se vyskytuje citát z katalogu výstavy Křížovatka z roku 1964 a z katalogu výstavy konané roku 1965 v galerii La Carabaga nedaleko Janova. Katalog *Aktuální tendence* byl pořádán Československou sekcí Mezinárodního sdružení výtvarných kritiků (AICA) a Svazem československých výtvarných umělců u příležitosti IX. Mezinárodního kongresu výtvarných kritiků v Praze.- Cifr.: Ibidem, nestr.

97 Miroslav Lamač, *Aktuální tendence, Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, s. 1, 3.

vystaveny práce od poetických a surrealistických východisek až ke grotesknímu malířství, od Skupiny 42 a skupiny Sedm v říjnu, přes malíře Muziku a Istlera, až ke Sklenářovi, Medkovi, Vožniakovi, Sekalovi, Veselému, Neprašovi a Boudníkovi, do čehož byly přimícháni ještě Šmidrové a samotářští umělci jako Hoffmeister, Janoušek a Chlupáč. Málo chvály se také dostalo skupinové výstavě v Nové síni, kde byli zastoupeni malíři post-impresionistické, post-kubistické a figurativní tendence, jako Ronovský, Lidický a Makovský.

Přehlídka se zkrátka zdála být všehochutí stylů a Lamač soudí, že „pro zahraniční kritiky je jistě zcela nesrozumitelná“.⁹⁸ Nejoceňovanější součástí byla výstava konstruktivistické tendence v prvním patře Špálovy galerie zastoupené pracemi Malicha, Sýkory, Demartiniho, Kučerové a Fuky. V přízemí vystavovali umělci různých směrů, jako Kafka, Kmentová, Kolíbal, Boštík a Balcar. Volba Špálovy galerie jistě nebyla náhodná, vždyť se v ní tentokrát představili mnozí, kteří se měli v budoucnu zúčastnit skupinové výstavy *Nová citlivost* (1968).

Lamač se na závěr svého článku vyjadřuje pochvalně o konstruktivistické tendenci s prvními Sýkorovými instalacemi a Kolářovými kolážemi, které definuje jako konstruktivistické myšlenky, které jsou situované mezi básní a obrazem. Kritik vyzdvihuje živost české umělecké scény a skutečnost, že mladí čeští umělci v sobě mají něco odlišného, co chtějí sdělit světu, neboť nejsou ještě kontaminováni trhem s uměním, a protože „řikají přece jen *cosi jinak a hlavně cosi jiného, než je ve světě slyšet*“.⁹⁹ Nezdá se tedy, že by přehlídka respektovala původní myšlenku obsaženou v názvu *Aktuální tendence českého umění*, neboť představila příliš mnoho uměleckých proudů, z nichž některé nebyly úplně aktuální, a podlehla nutkání ukázat z českého umění prostě všechno.

Definice „aktuální tendence“ se stala synonymem nových avantgard v celé Evropě a u přehlídek nejnovějších uměleckých proudů se používala i v Itálii.

Na stejné stránce *Výtvarné práce*, kde byla Lamačova recenze, vyšel také článek sira Herberta Reada nazvaný „Vše je dovoleno“ pojednávající o evropském informelu, pop artu a op artu. Read si klade otázku, co je dnes skutečně umělecky „dobrý tvar“ (Gestalt) podle Gestalt psychologie a starého hesla „umění pro umění“. Jaké principy by umožňovaly vytvořit dobrá umělecká díla, jakými jsou např. práce Matissovy, když dnes je v evropském umění již dovoleno vše a umění se nedá klasifikovat jen podle stylistických kategorií.¹⁰⁰ Readův článek byl jedním z mnoha zahraničních příspěvků věnovaných umění a estetice, které tehdy běžně vycházely v pražských časopisech *Výtvarné umění* a *Výtvarná práce*. Italští historici umění

⁹⁸ Ibidem, s. 3.

⁹⁹ Ibidem, s. 3.

¹⁰⁰ Herbert Read, Vše je dovoleno, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, s. 1, 3.

Giulio Carlo Argan, Paolo Fossati, Umbro Apollonio, Pierre Restany a Francouz André Chastel psali různé recenze týkající se pařížského a benátského bienále či kasselské přehlídky Documenta a přinášeli nové interpretace estetiky a tehdejších tendencí. André Chastel napsal článek o retrospektivě *Paris – Prague* (1966), připravené Miroslavem Lamačem a Jaromírem Zeminou pod dohledem komisaře Adolfa Hoffmeistera pro Muzeum moderního umění v Paříži (březen-duben 1966).¹⁰¹ Česko-francouzská retrospektiva byla uspořádána ve spolupráci s Národní galerií v Praze a zahájila sezónu bohatou na mezinárodní výměny s různými evropskými muzei a galeriemi.¹⁰²

Výstava *Aktuální tendence českého umění* tedy představovala důležitý krok směrem k obecné aktualizaci povědomí o vývoji české umělecké scény v období od konce druhé světové války do šedesátých let, kdy se objevily Kolářovy, Malichovy, Sýkorovy a Demartiniho novinky konstruktivní tendence. Její vývoj je rámován skupinovou výstavou *Křižovatka* a tématickou výstavou *Obraz a písmo* ve Špálově galerii.¹⁰³ Konečným výsledkem byla první výstava českého konstruktivismu.

Teoretik skupiny Padrta přináší manifest české verze konstruktivismu v textu katalogu *Konstruktivní tendence* v Galerii Benedikta Rejta v Lounech (jaro-podzim 1966). Ve spojitosti s Demartiniho pracemi český kritik poukazuje na jiný pohled na moderní technickou společnost, v níž se má také umění inspirovat; cituje přitom některé myšlenky Umbra Apollonia: „*Demartini těmito výtvary souvisí s onou částí světového pohybového umění, jejíž rozumová a technická orientace je často podezírána ze hry na vědu. Pro její experimentaci je však ve skutečnosti daleko méně podstatné - jak myslím právem tvrdí Umbro Apollonio – praktické užívání technických daností, než samo přesvědčení, že může být přeměněna z praktického v estetické [...]*“.¹⁰⁴

Technika se může přetvořit v novou estetickou hodnotu právě díky umělcově práci, pokud ten ovšem rezignuje na metaforický a symbolický význam uměleckého díla ve jménu umělecké estetiky svázané s vnímáním primárních a geometrických prvků a s racionálnější pracovní metodou. Padrta definoval českou konstruktivní tendenci jako „neokonkretismus“, stojící v opozici k iracionální emotivnosti tašismu a informelu. Dospěl nakonec ke koncepci „nového humanismu“ moderní civilizace napojeného nejen na vědecko-technické myšlenky, ale také na

101 André Chastel, *Paris-Prague, 1906-1930. Picasso – Braque de Prague et leurs contemporains tchèques / Picasso a Braque z Prahy a jejich čeští současníci*, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 9, s. 459.

102 V roce 1966 byla v Berlíně zahájena výstava *Československé umění v přítomnosti*; v Mexico City přehlídka *Arte actual cecoslovacco*; v Paříži výstava *Paříž-Praha*, na které vystavovali Picasso a Braque a čeští kubisté. Dále je třeba připomenout *IV. Pařížské Bienále* v roce 1965, kdy mezi oceněnými figurovali Veselý, Kučerová a Dlouhý.

103 Jiří Padrta, *Křižovatka* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1964; Idem, *Obraz a písmo* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966.

104 Jiří Padrta, *Konstruktivní tendence* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech - Galerie výtvarného umění v Roudnici n.l. - Oblastní galerie Výsočiny v Jihlavě, Louny 1966, s. 10.

instinkt umělce: „*Má-li přesto zjevnou konvergenci s určitou částí dnešních světových snah, tedy ve smyslu spoluúčasti na tvorbě nových ideálních hodnot, orientovaných nikoliv romanticky či metafyzicky, ale v duchu pozitivního humanismu, který chce řešit svár člověka a světa na bázi nového smíření a jednoty.*“¹⁰⁵

Po roce 1966 Padrta publikoval ještě mnoho článků zabývajících se konstruktivistickým zkoumáním českých a evropských skupin jako GRAV a Zero (Nula).¹⁰⁶

JANOV 1965: NOVÉ SKUTEČNOSTI V SOUČASNÉM ČESKOSLOVENCKÉM UMĚNÍ *(Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea)*

Nebyl to nikdo jiný než teoretik skupiny Křižovatka Jiří Padrta, kdo se dokázal dohodnout na zajímavé české výstavě v Itálii s Luigim Tolou, jedním z italských umělců a básníků zastoupených roku 1965 na pražské výstavě *Obraz a písmo*. Po pražské akci na oplátku básník Luigi Tola uspořádal českou výstavu pod názvem *Nové skutečnosti v současném československém umění: Gross John Janoušková Fremund Kučerová Sýkora*, ve spolupráci s Padrtou a se Sdružením československých umělců SČVU.

Na rozdíl od benátského Bienále konaného a financovaného italskou vládou ve spolupráci s cizími státy, jimž byly umělecké pavilony svěřeny, byly *Nové skutečnosti* jednou z prvních soukromých československých výstav v Itálii. Expozice (od 5. června 1965) se uskutečnila v klubu umění La Carabaga Club d'arte provozovaném místními umělci a básníky v Sampierdareně poblíž Janova.

Kurátor výstavy Padrta se rozhodl využít příležitosti k představení malého panoramatu českého umění od konce druhé světové války až po šedesátá léta s aktuálními tendencemi. Vybral zástupce dvou generací: té vyrostlé mezi válkami a ještě napojené na pozdní surrealismus (Gross, Fremund) a mladší generace šedesátých let (Janoušková, Kučerová a Sýkora).

Výstava, jež měla nabídnout syntézu „nových československých uměleckých skutečností“ a všobecných informací týkajících se československé umělecké scény, působila poněkud chudě. Katalog k výstavě opatřil Tola krátkým úvodem představujícím novost šestice československých umělců: „*Ne náhodou jsme to právě my, v naší Carabaze, kdo mimo rámec oficiálnosti benátské přehlídky po prvé v Itálii hostí těchto šest československých umělců, kteří*

105 V sekci „Pocta předchůdcům“ se zúčastnili: František Kupka (*Plochy příčné*), František Foltýn (*Komposice*), Vojtěch Preissig (*Komposice s kruhy a čtverci*). V současné sekci výstavy: Hugo Demartini (*Reliéfy*), Jiří Kolář (*Chiasmáže*), Karel Malich (*Reliéfy, Plastiky, Mosaze*), Zdeněk Sýkora (*Struktury*). - Cifr.: Ibidem, s. 11.

106 Jiří Padrta, Konstruktivní tendence, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 327-339; Idem, Světlo a pohyb, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 414-417; Idem, Současné umění a technologie, *Umění a řemeslo*, 1967, č. 6, s. 209-215; Idem, K situaci, *Výtvarné umění* XVII, 1968, č. 1-2, s. 69-81.

[...] představují naši možnou orientaci směrem k tak bohatým a komplexním kulturním oblastem jakými jsou ty z podunajského prostoru.“¹⁰⁷

Padrta napsal delší kritický text, kde vysvětluje, jak chce být výstava „stručným panoramatem současného československého umění“ a má být interpretována jako, byť velmi omezená, „informace o aktuální figurativní produkci v Československu“. Kritik dodává, že pražská figurativní kultura se nějak zvlášť neliší od figurativní kultury jiných evropských zemí, i když prožívá své „okamžiky pokroku a zpoždění“. Specifikuje, jak výstava představuje „první kroky těchto umělců na italské půdě kromě oficiální a tradiční účasti na benátském bienále“. Jediným kontaktním bodem mezi italskými a českými umělci po druhé světové válce byla skutečně jen benátská akce.

Na kolektivní výstavě v klubu umění Club d'arte La Carabaga vystavil tvorbu zástupců Skupiny 42: městské krajiny bohaté na poetické a surrealistické reminiscence Františka Grosse, Richard Fremund byl prezentován krajinami s odkazy na pozdní kubismus, Jiří John abstraktními krajinami, Zdeněk Sýkora geometrickými strukturami, Alena Kučerová grafickou prací a Eva Janoušková sochami.

S ohledem na další pozvané umělce se Padrta snažil poněkud ospravedlnit jisté zpoždění a zakotvení v expresionistické a kubistické tradici: *„Jejich (Johna, Fremundy, Janouškové) vývoj odpočátku značně narážel na jistý omezený sociologický výklad lidské činnosti. Musel tedy předtím, než dosáhl nezávislého a jinam směřujícího vyjádření absolvovat cestu překonání starých konceptů, jež na nějakou dobu zkameněly ve znovu obnovené expresionistické a kubistické tradici.*“¹⁰⁸

Kritik ve svém textu obdivuje a zajímavě spojuje Sýkorovo dílo s kinetickým uměním: *„Zdeněk Sýkora, zástupce prostřední generace a momentálně nejvýraznější osobnost programového geometrického umění v Československu, [...] byl první, jemuž se podařilo překonat subjektivní hlediska tvorby a identifikovat se s neosobními postupy aktuálního kinetického umění. V druhé polovině padesátých let především odmítl směr, kterým se ubíral v minulosti, jehož inspirací byl abstraktní expresionismus a tašismus, a započal experimentovat s geometrickými tvary.*“¹⁰⁹

Dále Padrta podtrhuje důležitou Sýkorovu etapu, kdy se autor zajímal o Vasarelyho abstraktní geometrismus a variabilní struktury řídící se konstruktivistickými principy. Sýkora vytvořil

107 Díla v katalogu: Obrazy Františka Grosse *Přerušená konverzace, Laboratoř, Letiště*; Johnova série olejů *Krystaly a Dekompozice, Minerál, Pobřeží* (1963-64); řada sádrových a smaltovaných soch *Figura I a Sloup, Smaltů* Janouškové (1964-65); oleje na plátně *Krajiny* Fremunda (1963-64); kolekce grafických listů Kučerové a Sýkorovy oleje *Šedá struktura a Červená a modrá struktura* a cyklus *Variace* (1964-65). – Cifr.: Jiří Padrta - Luigi Tola, *Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea: Gross, John, Janouskova, Fremund, Kucerova, Sykora* (kat. výst.), La Carabaga Club d'arte, Sampierdarena (Janov) 1965, nestr.

108 Ibidem, nestr.

109 Ibidem, nestr.

první struktury na počítači, které byly následně vystaveny na skupinové výstavě v Janově, a které ho velmi přiblížily zkušenosti italského a evropského programového a kinetického umění. Padrta o Sýkorovi nadšeně píše: „*V jistém období ho zaujalo řešení problémů variabilních malovaných a animovaných struktur poskytnutých Vasarelym, ale časem našel vlastní osobní a originální interpretaci. [Jeho díla] se inspirovaly myšlenkou rytmického vývoje geometrických segmentů, který vnáší jistý konstantní prvek do variabilního prostředí povrchových struktur. Jednotlivé systémy číselných kombinací jsou elektronicky naprogramovány. Sýkorovy realizace ale díky kvalitám barevnosti a pastišovosti, pořád setrvávají v prostředí malovaného obrazu.*“¹¹⁰

MILÁN 1967: 4. CENA CINISELLA BALSAMA (4. Premio Cinisello Balsamo)

Nedaleko Milána připravil historik umění Mario De Micheli roku 1967 další skupinovou výstavu, mimo rámec benátského bienále, nazvanou *Osm československých umělců* u příležitosti 4. Ceny Cinisella Balsama (4. Premio Cinisello Balsamo). Na výstavu v Cinisellu Balsamu bylo nicméně vybráno i několik zástupců českého informelu, kteří novinky pražské umělecké scény poloviny šedesátých let až tak nerepresentovali. Celkově výstava oscillovala mezi dědictvím postkubistické a informelní figurativní malby Bednářové, Kimla, Menčíka či Ševčíka a té geometričtější v podání Chatrného, Slavíka, Kratiny a Kučerové. Mario De Micheli si ale uvědomil, jak se pražská umělecká scéna v předchozích dvou letech velmi změnila a jak sleduje „aktuální jazyky“.

V textu katalogu se kritik pokouší podtrhnout kulturní důležitost Prahy a rozmanitost uměleckých tendencí přítomných na výstavě: „*Není zde bezpředmětné připomenout, že Praha vždy byla nejen velmi živým uměleckým střediskem, ale v Evropě jedním z nejživějších. Pražští a českoslovenští umělci obecně neprožívali aktuální umění jako pasivní diváci či provinciální imitátoři, nýbrž jako protagonisté, počínaje Kupkovým kubismem, přes postkubismus Fillův, až k aktivismu a originální skupině hlásící se k surrealistickému hnutí. Není se čemu divit, že osm pražských malířů přítomných v Cinisellu jsou experimentátoři zabývající se zkoumáním aktuálního jazyka, jimž nejsou cizí hypotézy informelu a vyjádření, které jsou spojené s arte programmata, op arte a pop arte.*“¹¹¹

Mario De Micheli svůj příspěvek do katalogu shrnuje zdůrazněním, že českoslovenští umělci

¹¹⁰ Ibidem, nestr.

¹¹¹ Z vystavených děl (1966-67) se v katalogu objevují: lept *Inkvizitoři* Evy Bednářové; tisk s reliéfem *Vstávat svobodně* Dalibora Chatrného; enkaustika *Ranní* Václava Kimla; smalt na dřevě *Horizontální částice* Radka Kratiny; perforovaná práce *Květnový list* Aleny Kučerové; olej na plátně *Tvář* Václava Menčíka; olej *Hlava* Otakara Slavíka; lept *Věž* Miloše Ševčíka. - Cifr.: Mario De Micheli, *Otto pittori cecoslovacchi in mostra. 4. Premio Cinisello Balsamo. Mostra nazionale di pittura contemporanea* (kat. výst.), Premio Cinisello Balsamo, Cinisello Balsamo (Milán) 1967, s. 3.

dohonili „časovou ztrátu“ v porovnání se západní Evropou. Pozitivním znakem československé výstavy v Cinisellu Balsamu byla rozmanitost použitých uměleckých technik, od leptů Bednářové přes Chatrného reliéfní tisk, Kimlovu enkaustiku, Kratinovy smalty na dřevě, Kučerové děrované povrchy až k Menčíkovým olejům. Témata děl nicméně zůstala tradičně svázaná s motivem krajiny a lidské postavy a co se týče realizace šlo o abstraktně-lyrický styl melancholického či pochmurného vyznění nebo o abstraktně-geometickou formu. De Micheli zakončuje v katalogu: *„Nezbývá než nabýt dojmu, že v etapě, která se Československu nyní otevřela, budou, spolu s dalšími umělci své země, pracovat na ‚budování‘ obrazů pro svět, ve kterém člověk konečně nalezne správnou míru sebe samého.“*¹¹²

5.- POVÁLEČNÉ AVANTGARDY

První kapitolu tvořil dlouhý úvod, jehož účelem bylo přiblížit historický umělecký kontext předcházející 60. letům v Československu a Itálii. Zaměřila jsem se na tradici evropské avantgardy mezi roky 1945 a 1963 a na způsob, jakým se umělci v období po obou světových válkách vyrovnávali s takzvanou „historickou avantgardou“, která se zformovala na počátku 20. století. Ukázalo se, že po první světové válce v Itálii i Československu pokračoval dialog mezi novými generacemi a historickou avantgardou.

Československé umělecké tendence se nicméně v porovnání s těmi italskými ubíraly jinou cestou. Už i samotné politické klima bylo velmi odlišné – stačí zmínit Mussoliniho pochod na Řím v roce 1922 a nástup fašistického režimu. Situace po druhé světové válce vypadá ještě odlišněji.

V Československu se po skončení nacistického protektorátu a převzetí moci Komunistickou stranou roku 1948 mladá umělecká generace energicky odklonila od zkoumání evropské avantgardy. Politické a dějinné události zanechaly nesmazatelnou stopu v díle umělců, kteří se už nemohli ztotožnit s ideály a výrazovými formami modernismu a historické avantgardy. Itálie se naproti tomu po druhé světové válce vrátila k demokracii a pomalá rekonstrukce země vedla k velkému ekonomickému a kulturnímu rozvoji.

Mezinárodní avantgardní tradice zůstala živá jak mezi umělci zaživšími fašistický režim, jenž vůči umění zaujímal poměrně liberální postoj, tak, i když jiným způsobem, v nové generaci 40. let a na přelomu 50. a 60. let vyvrcholila radikálními obměnami v podobě inovací druhé (či třetí) avantgardy.

¹¹² Ibidem, s. 3.

V 60. letech došlo k pozitivní kulturní a umělecké změně také v Československu a s ní i k intenzivnější výměně mezi československými a italskými umělci. Kontakty mezi oběma zeměmi se nicméně omezily na poměrně úzký okruh umělců, kteří v 60. letech získali uznání nejen na místní, ale též na mezinárodní scéně. Tyto umělce oslovovaly ideály internacionalismu a modernismu počátku století a dařilo se jim vystavovat za hranicemi.

První kapitola se tedy věnuje uměleckým skupinám, které zajímala mezinárodní západoevropská avantgardní tradice po obou válkách, s níž se následně vyrovnávali.¹¹³ Pro přiblížení situace je třeba především připomenout, jakou váhu měla v Itálii futuristická avantgarda Marinettiho, Boccioniho, Bally či Depera. Futurismus italské scéně dominoval téměř suverénně po třicet let až do vypuknutí druhé světové války.¹¹⁴ Jeho síla spočívala v odmítnutí italské akademické tradice a vůli inovovat umělecké techniky a metody, i když ty nakonec někdy posloužily jako klišé fašistické ideologie.

Futuristickou lekci ve 30. letech vstřebala mladší generace vyznačující se přísnějším geometricko-abstraktním zkoumáním a racionálnějšími kompozičními metodami, které aplikovala na výtvarné umění, design a architekturu dle příkladu Bauhausu a konkretismu Maxe Billa. Zde má základy dílo Bruna Munariho a mnohých malířů, kteří v roce 1948 v Miláně založili konkretistickou skupinu MAC (Movimento Arte Concreta). V Římě se pro změnu roku 1947 zformovala Perilliho a Doraziova abstraktní skupina Forma 1.¹¹⁵

Italské umělce surrealismus nijak zvlášť neoslovil, pouze některé aspekty jako automatické psaní a kaligrafický znak přijala za své velká vlna informelu, která do Itálie dorazila podnícená

113 Podle Josefa Alana: *“Avantgarda, která byla spíš ideologickým hnutím než uměleckým směrem (Paggioli 1968), mohla získat své významné postavení především proto, že se konstitovala ve společnosti liberálně demokratického typu, která tolerovala projevy excentricity a nonkonformity jedinců i skupin. [...] Avantgarda představovala podivnou směs tří rozporných tendencí [...] Za prvé zdůrazňováním svérákovosti umění, které ústilo do nároku na nezávislost a svobodu tvorby (a tvůrce), posvěcovala avantgarda hodnoty vzdoru, nonkonformity, inovací a experimentu. [...] Za druhé ji radikální kritická distance od společenských poměrů zbavovala závaznosti vůči obecně uznaným normám. [...] Za třetí ji program propojení umění s životní praxí a vizí lepší, sociálně spravedlivější budoucnosti, ústící do představy, že právě uměním lze dosáhnout totální proměny člověka, dával etický rozměr.”* - Cifr.: Josef Alan, *Alternativní kultura jako sociologické téma*, in: Idem (ed.), *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, nakl. Lidové noviny, Praha 2001, s. 9-10.

114 Italský futurismus asimiloval mnohé principy evropské avantgardy a pokoušel se o formální syntézu expresionismu, symbolismu, divizionismu a kubismu importovaných z Francie. Marinetti byl jednu dobu ve spojení i s ruskými konstruktivisty. Futuristické divadelní večery se od počátku stavěly proti nebo na roveň dadaistickým akcím Tristana Tzary a volné básně Marinettiho automatickému psaní André Bretona. Dadaismus se surrealismem ve 20. letech nezapustily v Itálii kořeny. Ve stejném období se v Československu neuchytil ani futurismus, ani dadaismus. Kombinováním různých disciplín (malby, sochy, hudby, divadla, architektury) prošlapali italští futuristé cestu abstraktnímu ústupu od forem a barev, pocitu pohybu a totálního dílu.

115 Tradici evropské avantgardy věnoval pozornost ve 30. letech Karel Teige, který se pokusil zkombinovat poetismus Devětsilu s konstruktivismem, ale výsledky se velmi lišily od těch italských. Pokud český poetismus ještě sdílí nějaký ten poetický a figurativní prvek s italským magickým realismem 20. let, zatímco konstruktivistické tendence se značně diverzifikovaly od Italů – Teige a další čeští umělci aplikovali konstruktivistické principy především na grafiku, písmo a koláž, zatímco Italové na malbu a sochu. Malíři Toyen a Štýrský se mezitím napojili na Paříž a přišli s vlastní imaginativní a magickou verzí francouzského surrealismu, která ve 30. letech následovala surrealismu André Bretona. Rozdílnost směřování, preferenci, zájmů a citlivosti je též vidět na příkladu izolace abstraktního malíře Kupky a sochaře Pešánka, pro které Praha neměla mnoho pochopení, zatímco Ballovi s Boccionim a o dvacet let mladší skupně MAC se v Miláně a celé Itálii dostalo pozitivního přijetí.

ani ne tolik evropskou tradicí post-surrealistického expresionismu, jako americkým akčním malířstvím Jacksona Pollocka a znakové malby Cy Twomblyho (pobýval v Římě).

Informel v Československu byl naproti tomu spojován s „post-surrealistickou malbou“ a „imaginativní malbou“ a odkazoval na českou figurativní tradici kubo-expresionismu a magického surrealismu. Historici umění Jiří Padrta, Jiří Valoch, Josef Hlaváček a další popsali, jak v Československu došlo k přerušení české tradice abstraktního geometrismu a konstruktivismu, které trvalo až do 60. let, kdy Sýkora, Demartini a Dobeš docenili konstruktivistickou tradici vzešlou z první avantgardy.¹¹⁶

Po roce 1945 ke sporadickým setkáním českých a italských umělců nicméně docházelo, a to především v oblasti figurativního a expresionistického malířství a sochařství, jež byla v Itálii velmi rozšířená i díky nukleárnímu hnutí Enrica Bajea. Obzvlášť důležité bylo setkání v albském Laboratoriu roku 1956 malíře Pinota Gallizia s Janem Kotíkem, který byl v kontaktu se skupinou Cobra.

V roce 1947 se v Praze zastavili i abstraktní malíři Perilli a Dorazio a v 50. letech malíři Renato Guttuso a sochař Manzù s dalšími umělci spojenými s figurativním realismem, který byl v Itálii poměrně rozšířen a v Československu oficiálně podporován. Pojednání o umělecké situaci v Itálii a Československu prokázalo pokračující se vyrovnávání italských umělců s evropskou tradicí západní avantgardy a rozchod s touto tradicí v poválečném Československu, kde byla blokována komunistickou cenzurou a prosazováním socialistického realismu na oficiální scéně. Dále poukázalo na roli 60. let, které bylo obdobím kulturní změny, jež podnítila umělecké kontakty mezi Československem a Itálií.

Katalyzátory nové mezinárodní umělecké výměny byly záhřebské nové tendence a evropský úspěch avantgardních proudů nekonstruktivismu a vizuální poezie, jejichž protagonisty byli Munari, Gruppo T a N, Lora Totino, Luigi Tola, v Praze pak Sýkora, Malich a Kolář, jakož i další umělci vystavující v rámci nové citlivosti a Klubu konkretistů.

116 Na adresu českého konstruktivismu J. Hlaváček uvádí: „V české malbě a plastice přelomu padesátých a šedesátých let nebyly tradice předchůdců geometrické malby (sporadické, ale přece přítomné) pocítovány jako aktuální. Dílo Františka Kupky bylo známo jen útržkovitě a nemohlo tak sehrát [...] úlohu iniciátora; k ortodoxní pozici zakladatelů jako byli Mondrian či Malevič měl Kupka ostatně daleko. Český kubismus podobně jako jeho francouzský vzor nedomyslel svoje vlastní objevy“, jak to vyjádřil Mondrian. Jindřich Štyrský, Toyen a Otakar Mrkvička sice v polovině dvacátých let, jak píše František Šmejkal v katalogu výstavy „Devětsil“, namalovali „řadu geometricky strohých abstraktních kompozic [...]“. Brzy se však ukázalo, že to bylo jen přechodné období. Artificialismus Štyrského a Toyen i lyrický kubismus Františka Muziky, Aloise Wachsmanna, Emila Filly a dalších se nepředmětnému umění velmi vzdalovaly, Teigův ideál dvou poloh programu Devětsilu, daných póly poetismu a konstruktivismu, byl tak na onom druhém pólu reprezentován spíše fotografií, architekturou, typografií a scénografií, volné umění šlo jinudy (Z Pešánkova díla se dochovaly jen zlomky...).“ - Cifr.: Josef Hlaváček, Český konstruktivismus 60 let a jeho vyznění, in: Idem, *Poesie racionality*, České muzeum výtvarných umění v Praze – Galerie Benedikta Rejna v Lounech, Praha 1994, s. 54.

II. KAPITOLA: Italské a mezinárodní tendence a přehlídky (1962-1968)

2.1.- ITALSKÉ PŘEHLÍDKY V FOLIGNU, SAN MARINU A AQUILE

Italské umělecké scéně kolem roku 1963 dominovaly takzvané „objektivní tendence“ rozdělené na kinetický a konkretistický směr a pop art. Na jedné straně skupina programovaného umění a milánská Gruppo T, padovská Gruppo N a Gruppo Uno, a na druhé straně pop art a římská skupina Scuola di Piazza del Popolo.¹¹⁷

Na poli vizuální a konkrétní poezie zvané v Itálii Poesia visiva e concreta se formovala florentská Gruppo 70, palermsko-milánská Gruppo 63, plasticko-vizuální zkoumání Gruppo Studio Lugiho Toly v Janově a audio-vizuální experimenty Arriga Lory Totina v Turíně. Navzdory tématickým a stylistickým rozdílům tyto umělecké skupiny spojoval zájem o město, jeho architekturu a dělnický folklor.

Ve středu zájmu byl vztah mezi uměním a vizuálním jazykem masmédií, o který se zajímali jak umělci programovaného umění, tak zástupci vizuálního básnictví, ale též umělci z prostředí pop artu a dokonce italské nové figurace. Záměrná interdisciplinárnost tvůrců kombinujících malířství s koláží, reklamní grafiku s poezií či architekturu s designem, byla způsobem, kterým bylo možno experimentovat s novými technikami propojenými s masovou komunikací a přijít tak s avantgardním jazykem jasného a úderného poselství.

Nové technologické prostředky a materiály umožněné pokrokem moderní civilizace živily mýtus nové „technokratické“ společnosti. Ani směr italské nové figurace nebyl vůči tomuto mýtu imunní – malba se často míchala s grafikou či koláže reklamních sloganů se znaky města, i když spojovala moderní techniky s existencialistickými tématy pojednávajícími postavení člověka v moderní společnosti.

K podstatné změně v uměleckém prostředí došlo roku 1967, kdy se vyčerpala umělecká zkoumání Arte Programmata, kinetické skupiny se rozpadly a na jejich místo nastoupili mladí umělci chudého umění v Itálii zvaného Arte Povera.

V roce 1968 italská scéna žila novinkami minimal art importovanými z USA, zatímco pop art dosáhl vrcholu a začal pomalu stagnovat. V roce 1968 se americké umění stalo největším tahákem benátského Bienále a také kasselské přehlídky Documenta. V té době utrpěla první

¹¹⁷ Členy Gruppo Uno (Řím, 1962-1967) byli: Gastone Biggi, Nicola Carrino, Nato Frascà, Achille Pace, Pasquale Santoro, Giuseppe Uncini. Scuola di Piazza del Popolo (Řím, 1958-68 ca.): Mario Schifano, Tano Festa, Franco Angeli, Renato Mambor, Cesare Tacchi, Fabio Mauri, Giosetta Fioroni. Další pop artoví umělci: Enrico Baj, Mimmo Rotella, Lucio Del Pezzo, Valerio Adami, Mario Ceroli, Gianni Ruffi, Roberto Barni, Emilio Tadini. - Cifr.: Giulio C. Argan, *Gruppo 1: Biggi, Carrino, Frascà, Uncini* (kat. výst.), Galerie del Cavallino, Benátky 1964; Luca Massimo Barbero - Walter Guadagnini, *Pop Art Italia 1958-1968* (kat. výst.), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

šrámy pozitivistická ideologie svázaná s mýtem vědy a techniky. V celé Evropě se objevila studentská a dělnická ohniska odporu a tato situace se odrazila i na průběhu benátské přehlídky. Studenti, umělci a architekti se kriticky zaměřili na „imperialistický“ systém společnosti, pozitivistický racionalismus kinetického umění a pop artu, mýtus pokroku a samotné avantgardy, která chtěla změnit svět a učinit ho demokratičtější a spravedlivějším. Postoj k technice se stal skeptičtější, jehož výsledkem v Itálii byl zrod hnutí Arte Povera (1967-1971). Politická situace a historicko-kulturní kontext, ve kterých „poveristé“ žili, velmi ovlivnily jejich tvorbu. Politické změny způsobily změnu uměleckého směřování a zapříčinily odklon těchto umělců od mezinárodního směru neokonstruktivismu a kinetismu reprezentovaného například vizuální a konkrétní poezií.

Poveristické rozčarování z technologického pokroku představuje první zásadní rozdíl ve srovnání s postojem umělců účastnících se československé výstavy *Nová citlivost* (1968). Navzdory rozdílnému uměleckému vzdělání a zájmům tito umělci sdíleli značnou důvěru v technologický pokrok, což se projevovalo používáním průmyslových materiálů a technik. Přehlídka *Nová citlivost* byla zahájena v Brně, Karlových Varech a Praze v plném rozpuku Pražského jara. Náhlý vpád sovětských tanků v srpnu 1968 vše změnil a pražská výstava byla uzavřena. Kdyby výstava proběhla po invazi v době Husákovy normalizace, postoj českých a slovenských umělců k moderní společnosti a skutečným možnostem umění přispět k lidskému pokroku by zajisté byl méně optimistický. Jde nicméně pouze o hypotézy a domněnky, které nelze ověřit v praxi. Je třeba ale uvést, že hnutí Arte Povera bylo silně podmíněno studentskými bouřemi té doby stejně, jako byl umělecký fenomén *Nové citlivosti* ovlivněn Pražským jarem. Fenomén *Nové citlivosti* sdílel a odrážel ideály italského hnutí Arte Programmata a zdá se být opakem skepse vyjádřené hnutím Arte Poverana na adresu techniky a moderní společnosti.¹¹⁸ Tezi o silném vlivu dobové politiky a kultury na zrod Arte Povera potvrzují diskuze, ke kterým docházelo během 60. let u příležitosti Bienále v Benátkách, při výstavě malby v San Marinu nebo ve Folignu.

118 Dále je třeba zmínit odmítnutí poveristických umělců pokračovat v dlouhé italské malířské tradici abstraktního a konkrétního geometrismu, který Arte Programmata dále rozvíjelo, a to i ve svých kinetických variantách. Tradice geometrické abstrakce měla už kořeny ve futurismu. Od roku 1934 ji v prostředí galerie Milione v Miláně pěstovali Maurizio Reggiani a Mario Radice a potom i druhá, poválečná generace zastoupená Brunem Munarim a Gillem Dorflesem. V Československu se ale tato dlouhá abstraktní tradice nerozvinula, neboť zde nebylo osobností jako Reggiani či Munari, který mezi léty 1947-1948 založil skupinu MAC, hnutí konkrétního italského umění (Arte Concreta MAC) a udával tón milánské scéně až do doby Arte Programmata. Umělci se tedy ocitli v situaci, kdy se museli vypořádat se třiceti lety malířské tradice geometrismu a abstrakce a opřít se od samotného malířství, ať figurativního či nikoli, ať geometrického, lyrického či informálního.

1963: IV. BIENÁLE V SAN MARINU A SJEZD VE VERUCCHIU

Debata započala v roce 1963 při zahájení *XII. Mezinárodního sjezdu umělců, kritiků a historiků umění* (*Congresso internazionale di artisti, critici e storici d'arte*), který se uskutečnil ve Verucchiu nedaleko Rimini (28-30.9.1963).¹¹⁹

Základními tématy sjezdu byly: „Umění a svoboda“, „Směřování a estetika současného myšlení“, jakož i způsoby uměleckých zásahů do průmyslových procesů. Jedním z důležitých účastníků byl český kritik Miroslav Mičko. Přednesl příspěvek nazvaný *Svět, ve kterém žijeme*, ve kterém kladl důraz na jednotu lidstva navzdory politickým rozdílům mezi socialismem a kapitalismem. Moderní svět se stal složitým, rozděleným na vědu s technikou a na starý svět přírody.¹²⁰ Mičko dle schématu připomínajícího Chalupceho tezi o rozdílu mezi abstraktním a organickým uměním nacházel paralelu mezi přírodním světem a organickým uměním a mezi světem strojů a abstraktním uměním.¹²¹

V čele sjezdu stál Carlo Giulio Argan, komise byla tvořená Pierrem Restanym, Umbrem Apolloniem, Giuseppem Gattem a Palmou Bucarelliovou. Sjezd představil výsledky sanmarinské přehlídky *Za informelem* (*Oltre l'Informale*). U kulatého stolu se pak podařilo definovat tři nastupující směry: novou figuraci zastoupenou Eduardem Arroyem, jenž v San Marinu získal zlatou medaili, nový realismus Mimma Rotelly, držitele druhé medaile a Restanyho favorita, a nekonstruktivistickou tendenci, jejichž průkopníky byly skupiny Gruppo N a Zero, které získaly na zmíněné přehlídce první cenu.

Na sjezdu došlo k rozrůznění názorových stanovisek: Argan bránil „gestaltistická zkoumání“, zatímco teoretik nového realismu Pierre Restany přikládal větší důležitost způsobu, kterým mohl umělec často kriticky měnit význam a hodnotu předmětu denní spotřeby v konzumní společnosti. Umberto Eco, Filippo Menna a Frank Popper se zabývali tématem vztahu umění a nových médií. V průběhu debaty se, i přes v té době protiklady panujícími ve společnosti,

119 Carlo Argan – Umbro Apollonio – Pierre Restany al., *XII Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Rimini-Verucchio-Riccione, ed. Gattei, Rimini 1963.

120 M. Mičko píše ve svém příspěvku: „*Je bezpochyby nepřijemnou, ale neoddiskutovatelnou skutečností, že žijeme ve světě rozděleném podle ekonomického a sociálního, ideologického a politického hlediska. A je zřejmé, že umění, které reaguje na konkrétní dějinné podmínky, je tímto rozdělením poznamenáno a že ho určitým způsobem reflektuje [...]* Je nicméně jasné, že tento rozdělený svět je propojen množstvím vztahů, které přesahují systémy, a že nelze ignorovat jeho základní jednotu, jinými slovy jednotu lidství.“ A pokračuje: „... svět, ve kterém žijeme, je velmi odlišný od světa našich předků. Je to svět vytvořený, vyrobený, vyvinutý člověkem, svět zformovaný zázračným skokem moderní vědy a techniky, svět stále komplikovanější, stále umělejší, nový svět vybudovaný jako pevnost proti světu přírody.“ Mičko zkoumá vztah mezi tímto světem a uměním: „*Věřím, že umění je povoláno, aby vyplnilo prostor mezi biologii a kulturou, mezi organičností a abstrakcí, mezi životem a tvořením. Tvoření lidských hodnot je bezpochyby cílem a smyslem života.*“ – Cifr.: Miroslav Mičko, *L'arte e il mondo dove viviamo*, in: : Viz Argan, *XII Convegno* (poz. 119), s. 202-203, 204, 205.

121 Jindřich Chalupce, Paříž 1964. III. 4. Kinetické umění, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 14-15, s. 4-5; Idem, Paříž 1964, in: *Umění dnes*, nakl. ČSVU, Praha 1966, s. 109-139.

mluvilo také o „novém humanismu“, neboli o rozvíjení harmoničtějšího vztahu mezi uměním a společností, člověkem a přírodou. To bylo téma či hypotéza, které se díky činnosti Jiřího Padrtý rozvíjelo i v Praze.

Aguilera Cerniová otevřela téma „militantní kritiky“ v umění, neboli ideologickou angažovanost historika v umění a debatě o moderní společnosti.¹²²

Umbro Apollonio spatřoval s Arganem překonání informelní malby v Arte Programmata a v Nové tendenci. Trvali na vzdělávací roli a ideologické angažovanosti umění v „technokratické“ společnosti. Historici umění účastníci se sjezdu ve Verucchiu často nahrazovali výraz „umělecký styl“ obraty „estetické vidění“, „umělcova estetika“ nebo „umělcovo chování“. Zejména Argan interpretoval Arte Programmata jako gestaltistické zkoumání psychologie vidění a umělcovy kineticko-vizuální zkušenosti, a spatřoval v něm vzdělávací funkci. Na sanmarinském Bienále Argan chválil jejich „skupinovou“ práci, která reagovala na umělecký individualismus propagovaný informelem. Vědecký výzkum kinetické skupiny přispíval k vytváření nové „estetiky umění“, zatímco matematický řád zakládající programovaná díla mohl být využit též na poli architektury a urbanismu. Tato tendence se stavěla jak proti informelnímu individualismu, tak proti nové figuraci a pop artu svázaným s „objektem“ a budovala na „umělcově chování“.¹²³

Na kongresu ve Verucchiu se rozhořela velká polemika: malíř Piero Dorazio se prezentoval veřejným dopisem odsuzujícím Argana za nespravedlivé udělení první ceny kinetistům a prohlásil, že nepřijímá definici „nové tendence“ v souvislosti s Arte Programmata.

Za Argana se postavili kritici Cesare Brandi, Pierre Francastel, Corrado Maltese a Umberto Eco. Enzo Mari a Manfredo Massironi z Gruppo N zatím jako reakci sepsali manifest *Umění a svoboda. Ideologická angažovanost v současných uměleckých směrech (Arte e libertà)*, kterým odmítali Doraziova obvinění. Kinetističtí umělci prohlásili, že „technické principy umělecké činnosti“ mohou znovu nastolit rovnováhu ve vztahu mezi uměním a trhem, a pomoci

122 Paula Barreir-López, La Biennale de San Marino et le Congrès de Rimini de 1963: Argan, Restay et Aguilera Cerni vers un art engagé, in: Richard Leeman (ed.), *Le demi-siècle de Pierre Restany*, INHA – Les Éditions de Cendres, Paříž 2009, s. 375-379. (*Actes Du Colloque*, 30.11. -1.12.2006, INHA, Paříž).

123 Arganova gestaltistická teorie se zakládala na německé filozofii „*Neue Gestalt*“, což byl termín použitý roku 1920 Pietem Mondrianem ve vztahu k neoplastickému hnutí. Konstruktivističtí umělci dělali prostředníka mezi kreativním impulzem a racionálním zkoumáním a interpretovali realitu jako zrakem vnímaný vnější fenomén, přičemž se snažili objevit vnitřní a základní strukturu věcí. Jako názorný příklad Argan zvolil umělce z Gruppo N, kteří své kinetické práce podepisovali společně a studovali opticko-kinetické a iluzionistické efekty obrazu v pohybu skrze kulovité či ploché struktury, reliéfní či ploché geometrické rastry a blikající světelné impulzy. Arganovo gestaltistické zkoumání ale nekorespondovalo s teorií informace Maxe Bensea, ani s myšlenkami skupiny Nove Tendencije Chorvatska Matka Meštroviće, spíše se klonilo k utopii kolektivní práce a zčásti k Hegelově filozofii myšlenek „a priori“. Z tohoto důvodu gestaltistickou teorii nepřijali a neschvalovali všichni kinetističtí umělci. Kritik umění a básník Carlo Belloli roku 1962 tvrdil, že kinetické umění usiluje o překonání tradičního výtvarného umění tím, aby umožnilo spatřit: „*optickou fyziku proměňovat se v plastické představení. Styl začíná tehdy, když se zření dostává koncepcí*.“ - Cifr.: Viz Argan, *XII Convegno* (pozn. 3); Carlo Belloli, Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale, *Metro*, prosinec 1962, č. 7, s. 98-113.

„odcizenému dělníkovi“.

Informelní malíř Emilio Vedova na text reagoval kritikou, která nemířila ani tak na Arganův postoj, jako na postoj Mariho a Massironiho. Kinetističtí malíři si dle Vedovy pletli „Olivettiho s Karlem Marxem“. Vedova měl zato, že multiplikované a sériově reprodukovatelné objekty nevytvoří umělecké objekty přístupné všem, nýbrž že z nich budou objekty sehnatelné v luxusních buticích.¹²⁴ Malíř možná věděl, že výstavy Arte Programmata financovala společnost Olivetti, která též poskytla technickou podporu sjezdu.

Po Verucchiu přišly další sjezdy kritiků mezi Rimini a San Marinem, kterým nadále předsedal Argan. Jeho stanoviska podporovali římští kritici jako Renato Barilli a Cesare Brandi, ale měl i své odpůrce v podobě kritiků Gilla Dorflese, Enrica Crispoltiho a Carly Lonziové, kterým se nelíbil jeho přílišný vliv na italskou kritiku.

První nesouhlasné hlasy se ozvaly právě během Sanmarinského bienále v roce 1963, kdy se v italském tisku rozpoutala ostrá polemika ohledně rozhodnutí poroty udělit první cenu uskupením Gruppo Zero a Gruppo N. Tato volba mnoha abstraktním malířům, jako Perillimu, Doraziovi, Afrovi, Basaldellovi či Accardimu, přišla účelová. První polemiky proti kinetistům se vážou k veřejné debatě o Arte Programmata, která se rozpoutala u příležitosti výstavy *Arte Programmata* v galerii La Cavana v Terstu (prosinec 1962), kdy se Apolloniovo myšlení střetlo s myšlením Dorflese. Apollonio tvrdil, že anonymní a programová díla obrodí tradiční sochařství a malířství, zatímco Dorfles měl za to, že malířství nelze překonat programovými pracemi, naopak se mělo aplikovat na průmyslový design.¹²⁵

Po Sanmarinském bienále následoval další pozoruhodný výstavní počín v podobě druhé mezinárodní umělecké přehlídky *Nove Tendenze II* (*Nouvelles Tendances*, 1.8.-15.9.1963), na které byl kurátorem Ivan Picelj v Záhřebu a v italské části Matko Meštrović.

Přehlídka byla součástí Záhřebského hudebního bienále a hostila ji Galerija Boža Beka. Mezi pozvanými byli Picelj, Knifer, Šutej, Kristl, Mavignier, Mack, Le Parc, Yvaral a Dorazio, Alviani, Biasi, Mari. Podle hypotézy kritika Giovannioho Rubina, zapracovali Argana a Apollonio na udělení první ceny v San Marinu uskupení Gruppo N, aby ji ihned poté mohli představit na přehlídce *Nove Tendenze II*. Ze Záhřebu se výstava po svém ukončení přestěhovala do Fondazione Querini Stampalia v Benátkách.¹²⁶ Další rekonstrukcí událostí na

124 Enzo Mari, Gruppo N Gruppo T. Arte e libertà. Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee, *Il Verri*, 1963, č. 12, s. 133-136.

125 Terstské výstavy se zúčastnili: Gruppo N, T, Alviani, Mari, Munari, Dada Maino, Manzoni, Enrico Castellani e Agostino Bonalumi. Výstavu zaštilil Soroptimist International Association Club. - Cifr.: Red., *L'Arte Programmata* a Trieste. Piccola anatomia delle 'macchine inutili', *Il Piccolo*, 1962, s. 6.

126 Kritika v Záhřebu ocenila nápady Enza Mariho, které napojovaly práce kinetistů na průmyslový design a na rozvoj umělecko-průmyslového návrhářství. Intenzivní diskuzní a korespondenční střet mezi Vedovou a Doraziem na jedné straně a Gruppo N na té druhé, představoval střet dvou uměleckých generací – jedna vyrostla po druhé světové válce a vyznávala informel a abstraktní geometrismus, zatímco druhá byla mladší generací Mariho, Massironiho či Biasiho, kterou zajímala

verucchijském sjezdu byl text Luky Cesariho v katalogu výstavy *Šedesátá a kolem (Sessanta e dintorni)* konané v Galerii moderního a současného umění v Riccione (27.6.-12.9. 2010).¹²⁷ Kritik Cesari ohledně Arte Programmata a Sanmirenského bienále zastává podobný názor jako Rubino. O informelu vyšla monografie v časopise *Il Verri* (č. 3, 1961) a další studie vyšly o setkáních v Rimini, Verucchiu a San Marinu.¹²⁸

Ve Verucchiu se také roku 2008 konala retrospektiva *Od Fontany k Yvaralovi (Da Fontana a Yvaral)*.¹²⁹ V roce 1964 se uskutečnilo Bienále v Benátkách, kde první cenu za své pop artové obrazy a asambláže získal Američan Robert Rauschenberg, zatímco pavilón s expozicí Arte Programmata nijak značný zájem kritiky nevzbudil. Tato přehlídka znamenala oficiální nástup a zároveň upevnění pozic amerického pop artu v Itálii.

1965: V. SAN MARINSKÉ BIENÁLE (V. BIENNALE DI SAN MARINO)

V. Sanmarinské mezinárodní bienále (*V. Biennale internazionale d'arte di San Marino*) nazvané „Setkání mladého evropského malířství: Belgie, Jugoslávie, Československo“ (*Incontro della giovane pittura europea: Belgio, Jugoslavia, Cecoslovacchia*) se konala v paláci de Kursal (30.7.- 30.8. 1965) a následně u Rimini proběhl *XIV. Mezinárodní sjezd umělců, kritiků a historiků umění (XIV. Congresso internazionale di artisti, critici e storici d'arte*, 18.-20.9. 1965), jemuž předsedal Carlo Argan a mezi pozvanými byli historici umění Bruno Zevi a Umbro Apollonio. Sanmarinské bienále bylo věnováno mladé malbě a rozděleno na národní pavilony jako v případě bienále benátského. Katalog přehlídky obsahoval sekci věnovanou Československu, v rámci jehož pavilonu své práce vystavili čeští a slovenští malíři a grafici ještě informelních, lyrických a postsurrealistických tendencí. Jiří Padrta kritickým textem

gestaltistická zkoumání. Bylo to svědectví o tom, jak hluboká byla vzdálenost prožívání mezi informelními směry a Arte Programmata, které se chtělo emancipovat ve vztahu k tradiční malbě a nalézt ideály „totálního umění ve službě společnosti“ dle příkladu Bauhausu. – Cifr.: Ivan Piceij, *Nove tendencije 2* (kat. výst.), Galerija suvremene umjetnosti, Záhřeb 1963; Umbro Apollonio - Sergio Bettini - Mirko Meštrović et al., *Nuova Tendenza 2* (kat. výst.), Fondazione Querini-Stampalia, Benátky 1963.

127 Kritik Cesari se pozastavuje nad italskou kritickou debatou o informelu a „za informelem“ probíhající v období 1961 až 1963. – Cifr.: Luca Cesari, Arganville 1963, in: *Sessanta e dintorni. Nuovi miti e nuove figure dell'arte* (kat. výst.), Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Riccione 2010, s. 81-89.

128 Giulio Carlo Argan - Renato Barilli - Nello Ponente et al., *Atti del Convegno Internazionale Artisti, Critici, Studiosi d'Arte, Verucchio*, ed. Grafiche Gattei, Rimini 1963; Enrico Crispolti, Neoconcretismo, arte programmata, lavoro di gruppo, *Dopo l'Informale*, č. 12, 1963, nestr.

129 V textu katalogu tehdy Dorflès připomněl, jak se italské sjezdy podobají francouzským sjezdům Dessoirovým, na kterých se studium estetiky a dějin umění prolínalo s takzvanou „uměleckou vědou“. Francouzská setkání kritiků sloužila za vzor těm ve Verucchiu a San Marinu (1963-70), které byly později překřtěny na „Arganville“ (Arganovo město). Arganovo rozhodnutí přeměnit sjezdy na kulaté stoly, kde se setkávaly kunsthistorické studie se sociologií a estetikou mělo na italskou kritiku značný dopad s tu pozitivním a tu – jako v případě Enrica Crispoltiho, zastávce informelu – mělo negativním ohlasem. – Cifr.: Luca Cesari (ed.), *Da Fontana a Yvaral. Arte gestaltica nella Collezione della Pinacoteca Civica di Verucchio* (kat. výst.), Palazzo Pazzini, Verucchio (Rimini) 2008.

představil malíře Zdeňka Sýkoru, zatímco Pierre Restany se rozepsal o Jiřím Balcarovi, jehož grafiky na bienále vyhrály cenu.

Restany se o Balcarových grafikách, vyjádřil následovně: „*Balcarovi, jenž se již dlouho zabývá zkoumáním kaligrafie (vytvořil řadu zásadních ilustrací nazvaných ‚Dekrety‘), se podařilo definovat originální rukopis, který zakomponovává do svých velmi střídavě pojatých pláten, přičemž dosahuje rovnováhy integrace, jež ho jistým způsobem duchovně přibližuje s Američanem Twomblym či Italem Novellim. Osobně si myslím, že je to právě Jiří Balcar, od koho lze v budoucnu očekávat nejkonkrétnější výsledky.*“¹³⁰

Restany pohotově zmiňuje Balcarův „originální rukopis“. Tento styl ho spojoval kaligrafickým znakem a introspektivním a narativním charakterem prací dosaženým kombinací slov a postav s malbou a kresbou Cy Twomblyho a Gastone Novelliho. Americký malíř Cy Twombly (Edwin Parker Jr.) byl v New Yorku žákem Franze Klinea a Roberta Motherwella a v 50. letech se odstěhoval do Říma, kde dosáhl jistého úspěchu. Novelli byl malíř, ilustrátor a grafik, autor komiksů, který věnoval velkou pozornost propojení výtvarného umění a literatury. Roku 1962 s Vanni Schiwillerem vydal svazek *Antologie možného* obsahující texty básníků Sanguinetiho, Giulianiho, Pagliariniho (Gruppo 63), výtvarné práce Twomblyho, Perilliho, Dorazia, Consagry, Vedovy a sochaře Arnalda Pomodora.

Na Sanmarinském bienále pro změnu Padrta chválil výjimečnou kvalitu pláten Jiřího Zdeňka Sýkory, které srovnával s malbou Vasarelyho: „*Dílo Zdeňka Sýkory tihnoucí ke „studené“ geometrické abstrakci prozatím zaujímá v československém nefigurálním umění výlučné postavení. [...] tento umělec nyní se drží přísné koncepce prostorově-dynamické struktury obrazu. Činí tak s pozoruhodnou důsledností, což má samo o sobě hodnotu odvážného postoje, osobní angažovanosti. Přihlášením se k Victoru Vasarelymu též Sýkora reaguje na výzvu nového intelektuálního řádu.*“¹³¹

Historik umění Jiří Šetlík se komentářem věnuje Jiřímu Johnovi a jeho malířskému stylu: „*John je svázán s lyrickým proudem československého umění, ale našel vlastní život, styl a atmosféru stavící se zády k přílišné okázalosti. Jeho dílo je plně aktuální, aniž by bylo módní, je silné jak lidským obsahem, tak pevností formy.*“

130 V Sanmarinské bienále: Andrej Barčík (*La figure, Le verticales, Le mer*, 1963-64) kriticky zpracovaný textem Lubora Káry, Bedřich Dlouhý (*Les mur de romantiques, L'imaginaire N. 1, Le commencement*, 1960-62) s textem Miroslava Mička, Libor Fára (*Composition I, II, IV*, 1962-64) s textem Jana Grossmana, Rudolf Fila (*Peinture, Accent en blanc, Suite*, 1964), Jiří John (*L'Heuze matinale, Minéraux, Germination*, 1963) a Adriana Šimotová (*Mur, Moulin, Paysage cartographique*, 1963-64) s textem Jiřího Šetlíka, Mikuláš Medek s textem italského teoretika Angela Mariy Ripellina, Václav Menčík s textem Evy Petrové, a dále Milan Lahuna a pražští umělci Josef Lehoučka, Stanislav Podhrázský, František Ronovský, Jiří Balcar a Zdeněk Sýkora. - Cifr.: Eliana Guidi - Efreni Tavoni (eds.), *V. Biennale internazionale d'arte contemporanea della Repubblica di San Marino. Incontri della giovane pittura europea: Belgio, Jugoslavia, Cecoslovacchia* (kat. výst.), Biennale di San Marino, San Marino 1965, s. 80-81.

131 Ibidem, s. 108-109.

Malbu Adrieny Šimotové podle Šetlíka charakterizuje „citový rukopis“: „*Malba Adriany Šimotové se zakládá na realitě, kterou interpretuje emočně. Spojení s objektivním světem se promítá i do názvů obrazů. Ale odrazy viděných a žitých věcí jsou přeneseny do řádu plastické reality. [...] Člověk není nucen rozeznat, zda se jedná o figurativní, či nefigurativní malbu, je pozván, aby tento citový rukopis četl bezprostředně.*“.¹³²

V textech katalogu Sanmarinského bienále se opakují oxymórony týkající se malířství a písma, jako například, že malba „se čte“ a písmo „se maluje“, až se dá říci, že kaligrafický aspekt informelního umění a její poetický a lyrický obsah dominují celé mezinárodní expozici a zejména části věnované Československu. Bienále z roku 1965 představovalo protichůdnou tendenci k předchozí přehlídce *Za informelem* a jeho podstatným specifikem byl i velký zájem o země východní Evropy. Sanmarinské bienále pro českou kritiku znamenalo uvědomění si uměleckých kvalit zúčastněných Čechů a umožnilo v Itálii prohloubit znalost československých nových avantgard.

AQUILA 1962-1968: AKTUÁLNÍ ALTERNATIVY (*Alternative Attuali*)

V roce 1966 Jan Kříž v článku *Aquilské Alternativy 2* v časopise *Výtvarná práce* recenzoval důležitou mezinárodní přehlídku avantgardní malby, sochy, grafiky a architektury připravenou hlavním kurátorem Enricem Crispoltim.¹³³ Kritik Kříž popsal především první přehlídku *Aktuální alternativy 1* (*Alternative attuali*, červenec-srpen 1962) konanou v Castello Cinquecentesco a věnovanou informelní malbě zastoupené Albertem Burrim (retrospektiva *Omaggio a Burri*, 1948-61), figurativní malbě v podání malířů Adamiho, Baje, Del Pezza, Guerreschiho, Vacchiho a Recalcatiho ovlivněné psychologickým existencialismem nové objektivit.

Druhým podnikem zorganizovaným Crispoltim byla přehlídka *Aspekty současného umění* (*Aspetti dell'arte contemporanea*, 28.7.-6.10.1963), kterou hostil též Castello Cinquecentesco a která byla zaměřená na italskou, americkou, francouzskou, a také českou grafiku. Mezi Italy byl pozván malíř Michelangelo Pistoletto. Součástí byly výstavy Baumeistera, Bellmera, Goetzeho, Sonnensterna, a retrospektivy italských malířů Corrada Cagliho, Lucia Fontany a Ludovica Quaroniho.

¹³²Ibidem, s. 90-91, 106-107.

¹³³Jan Kříž, *Aquilské Alternativy*, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 8, s. 10; Enrico Crispolti, *Alternative attuali 2. rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica: Omaggio a Magritte, opere 1920-1963. Omaggio a Mirko, opere 1932-1964. Omaggio a Baj, opere 1950-1965* (kat. výst.), Castello Cinquecentesco de L' Aquila, ed. Lerici, Milán 1965.

Poprvé byly prezentovány práce českých umělců Štýrského a Toyen, o které se Crispolti zajímal i nadále. Bylo to snad poprvé, co byli čeští surrealističtí malíři a grafici Štýrský a Toyen představeni v Itálii. Pro českou kritiku a Jana Kříže to bylo oficiální uznání a krok kupředu ke skutečnému porovnání české a italské umělecké tradice.¹³⁴

V článku Kříž také popsal mezinárodní přehlídku *Aktuální alternativy 2* zahájenou v Castello Cinquecentesco (7.8.-30.9.1965). Enrico Crispolti tam uspořádal retrospektivu Enrica Baję, jehož malba dle kritika Kříže „*osciluje mezi groteskou stavebnicových Mechanoskulptur a částečně již hladce malovanými obrazovými objekty*“.¹³⁵

Součástí přehlídky byly i retrospektivy sochaře Mirka Basaldelly, malíře René Magritta a sochaře Artura Martiniho. Ostatní práce byly rozděleny do tématických sekcí: „dynamika reality“, „vzpomínka a realita“, „tíha dějin“, „příběh a ironie“, „přízvuk grotesky“, „magická symbolika“ a další, které korespondují s mnoha motivy přítomnými v českém postsurrealistickém a informálním malířství a grafice. Není náhodou, že Crispolti do Aquily pozval české malíře a sochaře Jana Koblasu, Jaroslava Vožniaka (sekce *Tíha dějin*), Mikuláše Medka, Ladislava Nováka, Aleše Veselého (sekce *Magická symbolika*) a Karla Nepraše (v části *Perspektiva vize*). Česká díla se objevila vedle velkých malířů, jako Arroyo, Berni, Biasi, Czernus, Geisler, Saul, Schultze či Cy Twombly, a Rauschenberg, Rosenquist, Rotella.

Křížův článek končí zmínkou o velkém úspěchu, který v Itálii sklidily práce Jaroslav Vožniaka, které mohly být vystaveny díky finanční podpoře pražského Art Centra. Jisté pozornosti se dostalo italskému narativnímu malířství Romagnoniho, Vacchiho, Vespignaniho, Fieschiho a sochařství Pereze, Ghinzaniho a Rambelliho. Poslední, v pořadí třetí, *Aktuální alternativy* se v Castello Spagnolo konaly v červenci 1968.

Enrico Crispolti, velký odborník na futurismus a italskou novou figuraci, se mezi roky 1962 a 1968 snažil porovnávat italské malířství s širším evropským kontextem a díky němu byli do přehlídek začleněni i v Itálii tehdy téměř neznámí čeští umělci. Děлил přehlídky na tématické sekce, které velmi trefně odrážely některé aspekty českého poválečného postsurrealismu. Vypadalo to, že názvy sekcí *Aktuálních alternativ 2* byly ušity na míru pozvaným českým umělcům a lze je díky tomu srovnávat s několika velkými pražskými výstavami věnovanými informální malbě Mikuláše Medka a Jana Koblasu či grotesknímu sochařství Karla Nepraše.

134 Enrico Crispolti - Antonio Bandera, *Alternative attuali. Rassegna internazionale: architettura, pittura, scultura d'avanguardia. Omaggio a Burri retrospettiva antologica 1948-1961* (kat. výst.), Castello Cinquecentesco de l'Aquila, Edizioni dell'Ateneo, Řím 1962; Antonio Bandera - Sandro Benedetti - Enrico Crispolti - Paolo Portoghesi, *Aspetti dell'arte contemporanea. Rassegna internazionale architettura, pittura, scultura, grafica. Omaggio a Cagli: Retrospettiva antologica 1944-1963. Omaggio a Fontana: Retrospettiva antologica 1930-1963. Omaggio a Quaroni: Retrospettiva antologica 1947-1962* (kat. výst.), Castello Cinquecentesco de L'Aquila., Edizioni dell'Ateneo, Řím 1963.

135 V prohlídce v Aquile (1965), v části věnované mladým Rusům, byli zastoupeni Infante, Arana, Brusilovskij, Kabakov, Nusberg.

Název sekce „Magická symbolika“ v Aquile připomíná název katalogu Františka Šmejkal *Imaginativní malířství 1930-1950* (Alšova jihočeská galerie, břez-en-duben 1964) a jeho další texty o surrealismu a informelu vydáné k retrospektivě *České imaginativní umění* (19.6.-31.8.1997).¹³⁶

Lze též vypořovovat analogie mezi Crispoltiho dělením na poetická témata a motivy, jako „Vzpomínka a realita“, „Tíha dějin“, „Příběh a ironie“, „Přízvuk grotesky“, a rozdělením na tématické sekce v případě pražské retrospektivy *Roky ve dnech. České umění 1945-1957* (GHMP, 28.5.-19.9.2010).¹³⁷

Kurátorka pražské výstavy Marie Klimešová například zařadila Koblasu, Nepraše, Vožniaka a Veselého, tedy umělce vystavující roku 1965 v Aquile, do sekce *Primitivismus*. Jejich práce jsou charakterizovány překonáním jak realismu, tak surrealismu za použití dadaistických strategií, třeba hry duševních asociací a zpracování obrazů různými technikami, čímž dochází ke zjednodušení znaku a zintenzivnění poselství. Mikuláš Medek se naproti tomu ocitl v sekcích „Imaginace strachu“, „Zastavený čas“ a „Totální a jiné realismy“, kde zůstává konstantou zkoumání ať už skutečných či smyšlených „odlišných realit“, realit fragmentárních a vyskytujících se mezi přítomností a pamětí, mezi figurací a abstrakcí.

V katalogu *Český informel* věnuje František Šmejkal značnou pozornost *Výstavě D* (Nová síň, Praha 1964) a několik monografických kapitol představitelům nefigurativního umění Koblasovi, Veselému a Boudníkovi. Tito umělci sdílejí spolu s Balcarem, Istlerem, Piesenem a Sekalem postupný přechod k obrazu-objektu a soše-objektu odvíjející se od úmyslu umělců zachytit nové autonomní skutečnosti a vyjádřit skutečnost dnešního světa.¹³⁸

Crispoltimu se tedy v Aquile podařilo v pojmenování výstavních sekcí zachytit některé charakteristické aspekty českého postsurrealistického směřování, přestože Itálie surrealistickou tradici neměla. Ocenění se dostalo pracím Vožniaka zastupujícího spolek Šmidrové (1955-69) a ty mohly být následně srovnávány s italským neofigurativním

136 František Šmejkal - Věra Linhartová, *Imaginativní malířství 1930 – 1950* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1964; František Šmejkal et al., *České imaginativní umění* (kat. výst.), Galerie Rudolfinum, Praha 1996. (Šmejkalovy (1937-1988) kritické texty vydáné post mortem).

137 M. Klimešová v úvodu katalogu píše: „Po roce 1948 se přidal a brzy překryl reflexi nedávné historie staronový a všudy přítomný životní pocit, který je na výstavě tematizován jako ‚imaginace strachu‘. [...] Jiní zase dobu vnímali jako nehybnost, ‚zastavený čas‘, o jehož vyjádření se pokoušeli prostřednictvím civilní metafor. Tradiční témata ‚memento mori‘, temné poetiky lidové ‚balady‘ anebo křesťanské ‚spirituality‘. Nezávislí intelektuálové, literáti i výtvarníci hledali zároveň aktivnější postupy k vyjádření provokativní alternativy vůči oficiální doktríně socialistického realismu. Významnou roli tedy sehrála Bretonova teorie ‚černého humoru‘, zvlášť zajímavé výsledky přinesly programy ‚revitalizovaného realismu‘, inspirace ‚populární kulturou a experimenty, akce, aranžované fotografie a manipulace s vlastním tělem‘. Generace těchto tendencí sice začíná u surrealismu, ale po válce se umělci museli vymezit vůči nové životní realitě [...].“ – Cfr.: Marie Klimešová: *Roků ve dnech. České umění 1945- 1957*, Marie Klimešová: *Roků ve dnech. České umění 1945- 1957* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Arbor vitae, Praha 2010, s. 22.

138 František Šmejkal, Aleš Veselý, in: Mahulena Nešlehová – Antonín Dufek – Jiří Valoch (ed.): *Český Informel. Průkopníci abstrakce z let 1957-1964* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Praha 1991, s. 299.

malířstvím. V Itálii nástup amerického pop artu v 60. letech a rozšíření dadaistických technik asambláže, koláže, dekoláže a fotografie inspirovalo nejnovativnější neofigurativní malíře Bepi Romagnoniho, Giuseppe Guerreschiho a Renza Vespignaniho. Mnozí neofigurativní malíři nicméně neopustili tradici portrétu a krajiny romantického a kubisticko-expressionistického ražení, ať už se jedná o realistickou verzi Guttusovu či tu abstraktní Vedovovu. Crispolti např. malíře Giannetta Fieschiho, Mattiu Moreniho a Sergia Vacchiho označil za „zpropadené a romantické“. Italská nová figurace tedy neměla onen podvratný náboj, ono hrůzoplňné vyznění obrazů Jaroslava Vožniaka a Šmidrů. Ani ironicky pomalovaným figurínám Enrica Baje není vlastní černý humor Neprašových výtvorů. Organická socha Alberta Ghinzaniho snad může připomínat sochy Aleše Veselého.

Aktuální alternativy ve výsledku přišly s novou cestou, jak rozvíjet téma *Za informelem*. Byly důležitým znakem uznání českých umělců, kteří byli zařazeni, například účasti na Benátském bienále, do širokého evropského kontextu. Crispoltimu se podařilo vytvořit rozumný výstavní itinerář, díky kterému bylo možné docenit dvě tváře české postsurrealistické tradice – té poetické a imaginativní, jakož i té groteskní a dadaistické.

Na přehlídce v Aquile v roce 1963 byl přítomen i malíř, sochař a dramatik Michelangelo Pistoletto. V té době již zahájil práce na cyklu *Zrcadlové obrazy* (*Quadri Specchianti*, 1962-1964), jež jsou díky novátorskému spojení fotografie a lesklého povrchu všem pozvaným Čechům vzdálené a jsou i mnohem inovativnější než většina další italské neofigurativní malby. Než se ale Pistoletto stal poveristickým umělcem, Crispolti ho v Aquile zařadil do proudu italské figurativnosti, zatímco Maurizio Calvesi do proudu římského pop artu. V Praze se o něm v jedné z recenzí výstav zhlédnutých mezi roky 1964 a 1965 v Paříži zmiňuje i Jindřich Chaloupecký. Pistoletto se objevuje též v katalogu retrospektivy *Nová figurace*, kterou roku 1993 připravila Eva Petrová. I další poverističtí umělci měli popartová období. Pina Pascaliho Calvesi řadí po bok dalších římských popartových umělců, z nichž lze jmenovat například sochaře Maria Ceroliho, který často vystavoval s poveristy. Turíňan Alighiero Boetti malířskou kariéru zahájil ve stylu nové figurace, zatímco malíř Jannis Kounellis byl na římské Akademii žákem protagonisty gestického informelu Scialojy. Janovský malíř a sochař Giulio Paolini se stal známým propojením motivu postavy, konceptuálních přístupů a citací dějin italského umění. Navzdory sblížení těchto umělců s proudem pop artu lze tvrdit, že se Arte Povera zrodilo s jasným úmyslem vzdálit se jak od pop artu, tak od nové figurace. V okamžiku založení skupiny v roce 1967 všichni členové upustili od techniky malby právě v reakci na pop artové, jakož i neofigurativní, malířství a sochařství, jejichž zkoumání se pomalu vyčerpávala a zůstávala ukotvena v postinformelní tradici.

Počínaje mezinárodní výstavou *Nová figurace* uspořádané roku 1963 v paláci La Strozziina ve Florencii se nové figurativní malířství v Itálii velmi rozšířilo. Kritička Lara Vinca Masiniová v katalogu k florentské výstavě zmiňuje, jaké další výstavy jí předcházely: *Nová figurace – Nové perspektivy italského malířství* (Bologna, 1962), *Aktuální alternativy* (Aquila, 1962) a sanmarinské bienále *Za informelem*. Výstava ve Florencii nebyla ani tak italský, jako spíše francouzský nápad. V katalogu se objevuje text *L'idee de nouvelle figuration*, jehož autorem je Jean-Louis Ferrier, který píše, že italská přehlídka vychází z „výstavy ‚*Pour une nouvelle figuration*‘ uspořádané Jeanem-Louisem Ferrierem v galerii Mathias Fels v Paříži“.¹³⁹

Nová figurace má dle Ferriera základ v informelní tradici Jeana Dubuffeta, ale například i ve vůči společnosti „kritickém realismu“ Edouarda Pignona. Z tohoto důvodu do ní řadí různé tendence: Karla Appela a Adgera Jorna ze skupiny Cobra, figurativní malíře Arroya a Baje, stoupence abstrakce Buena, Sauru, Perilliho a Novelliho, jakož i představitele pop artu Rotellu, del Pezza a Scifana. Svůj příspěvek na výstavě představil i Enrico Crispolti, který zdůraznil, že celá přehlídka chce ukázat, že nejortodoxnější informelní fáze vyklidila pole „neorealismu“, jenž nevychází z neorealismu Guttusova, nýbrž z „touhy vložit se“ do skutečnosti.

Připomněl, že tento jev již byl viditelný na výstavě *Aktuální alternativy I* a ve Florencii ho dokumentovaly obrazy Bernardina Marinucciho a Antonia Recalcatiho charakterizované „figurativními prvky“ a „postavou z plakátu“. Maurizio Calvesi pro změnu v katalogu píše o „obrazech-objektech“ Mimma Rotelly a Lucia del Pezza, které mají přesně daný formát a velikost a považují se za součást nové figurace.

Obecně lze říci, že v porovnání s jasně daným respektem k městskému folkloru a předmětům každodenní potřeby v pop artu je situace u nové figurace komplikovanější a útržkovitější, promítají se do ní i další osobní výpovědi. Časová výstavba příběhu hraje důležitou roli – obrazy lze klást vedle sebe jako ve filmu, anebo izolovat a zachytit v jediném pohledu. Popud k uspořádání florentské *Nové figurace* každopádně přišel z Francie.

Spojnice Paříž-Aquila-San Marino-Florence vede ještě dál. V Praze byla roku 1964 zahájena malířská výstava *La Figuration narrative*, kde znovu figurují jména Italů Berniho, Recalcatiho, Barbieriho či Bertiniho spolu s Francouzi Arnalem, Rancillacem a Macréauem, Španělem Arroyem a dalšími umělci z Německa a Rumunska.

Výstavu *La Figuration narrative* v Galerii Václava Špály (červen 1966) pro změnu spolu s Evou Petrovou připravil další Francouz, Gerard Gassiot-Tabalot. Uvádí, že: „*Výstava věnovaná narativní figuraci, kterou mám čest uvést v Praze, není zveřejněna poprvé. Od 1. října do 6.*

139 Jean-Louis Ferrer, *L'idee de nouvelle figuration*, in: Enrico Crispolti – Maurizio Calvesi – Lara Vinca Masini et al., *La Nuova Figurazione* (kat. vyst.), Centro di Cultura Contemporanea La Strozziina, Florencie 1963, nestr.

listopadu 1965 byla v Paříži uspořádána mezinárodní výstava pod záštitou galerií Europe a Creuze a v rámci Pařížského bienále. Shromáždila téměř 140 děl signovaných šedesáti pěti umělci. Měla poněkud odlišný název od toho, který jsme zvolili nyní. Označoval opravdu narativní figuraci v současném umění.¹⁴⁰

Směr „narativní figuraci“ podle výše zmíněného kritika charakterizují následující body: „kontinuální styl“, „časové juxtapozice“, „cloisonnés a polyptychy“, „metamorfózy a itineráře“. Eva Petrová v katalogu připomíná nepřítomnost některých italských malířů: „*Máme tu tak příležitost poznat obrazy významných osobností světově uznaných (Berni je nositelem velké ceny Benátského bienále) vedle prací několika z nejvýbornějších mladých malířů (litujeme, že nejsou zastoupeni Baj, Perilli, Saura, s jejichž účastí se původně počítalo.*“¹⁴¹

O tři roky později byla Eva Petrová kurátorkou kolektivní výstavy *Nová figurace* (Mánes, červenec-srpen 1969) věnované pouze československým umělcům a reagující na výstavu *Nová citlivost*. O Více než dvacet let později zahajovala velkou putovní retrospektivu *Nová figurace* (1993-94).¹⁴²

Za klíčový okamžik tato kritička považuje rok 1964, kdy v Paříži proběhly výstavy *Nové tendence* a *Každodenní mytologie*. Na poslední se ukázala odlišnost nové figurace a pop artu i díky účasti Pistoletta: „*Na rozdíl od statického pop-artu zachycují pohyb, dění, proměnlivost, promítající se do obrazu sukcesivními scénami nebo různými časovými rovinami, případně odrazy pohybujících se diváků (u Michelangela Pistoletta).*“¹⁴³

Novinky neofigurativní malby byly Gassiotem-Tabalotem představeny na pařížské výstavě *Narativní figurace v současném umění* (1965), jakož i v Praze roku 1966. Srovnáním francouzské narativní malby s českým protějškem kritička Petrová našla dějinné východisko ve Skupině 42 a v originálním pojetí českých umělců, kteří se zúčastnili výstav *Objekt* (Galerie Václava Špály, 1965) a *Výstava mladých* (Dům pánů z Kunštátu, Brno 1966) uspořádané u příležitosti IX. Sjezdu kritiků umění (AICA). Česká nová figurace se prosadila výstavou *Nová figurace*, kde vystavovali Věra a Vladimír Janouškovi, Karel Nepraš, Eva Kmentová, Adriena Šimotová, Alena Kučerová, Jiří Balcar a také Jiří Kolář.

140 Eva Petrová v katalogu k výstavě popsala vznik evropské nové figurace. Začala u konceptů a popisu „nového“ avantgarda a „figurace“ v umění, dle Picassových kubistických principů, aby se přes skupinu Cobra, Dubuffetův informel a figurativní zkoumání Bacona a Giacomettiho dostala až ke srovnání Kleinova nového realismu a Rauschenbergova pop artu představených na skupinové výstavě *Umění asambláže* (Muzeum moderního umění, New York, 1961). - Cifř.: Eva Petrová - Gerard Gassiot-Tabalot, *La figuration narrative* (kat.výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1966, nestr.

141 Ibidem, nestr.

142 Eva Petrová, *Nová figurace* (kat. výst.), Pražský salón, výstavní síň U Hybernů, Mánes, Praha 1969.

143 Eva Petrová, *Nová Figurace* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění v Litoměřicích – Východočeská galerie v Pardubicích – Moravská galerie Brna – Dům umění v Opavě – Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Litoměřice 1993-1994, s. 8; Idem, *Výstavy v čase proměn*, ed. gallery, České Budějovice 2009.

Právě od roku 1964 zintenzivněly vztahy mezi novými českými, slovenskými, italskými a francouzskými avantgardami. Jedním ze spojovacích článků byl jistě i Pistoletto, který byl roku 1964 v Paříži, kde žil a pracoval i Jiří Kolář. Pistoletto si prošel různými uměleckými obdobími a zúčastnil se mnoha skupinových výstav nové figurace a pop artu, přičemž budil rozporuplné reakce. Jeden z prvních českých kritiků, který si Pistoletta právě v roce 1964 v Paříži všiml, byl Jindřich Chaloupecký. Pistoletto se tam roku 1963 v galerii Ileany Sonnabendové zúčastnil výstavy *Pop kresba* (Dessin Pop) a následně přehlídky *Každodenní mytologie* v Muzeu moderního umění (červenec-říjen 1964).

Chaloupecký o „pařížské sezóně 1963-1964“ přinesl svědectví v několika recenzích výstav: skupinové výstavy na téma pop artu a nového realismu v Salon de Mai, a na *Nových tendencích* v Muzeu dekorativního umění, a na surrealistické retrospektivě v Charpentierově galerii a na Pařížském bienále. V jedné z kritik Chaloupecký píše o nové figuraci a staví Pistoletta po bok malíře Recalcatiho: „*Ale co ještě u těchto takzvaných popartistů je skryto v jejich zvláštních hořkých a útočných postupech, vystupuje už docela zřetelně pod nepřesný pojem ‚nové figurace‘, nových obrazů člověka; v dílech Bacona, Giacomettiho, Dubuffetta, Cremoniniho, Berniho, Maryana ze starších a řady mladších, jako je zmíněný už Arroyo nebo Recalcati, Ségui, Gironella, Pistoletto a jiní. Lidská postava a všední prostředí jsou tu interpretovány způsobem naprosto bezútešným.*“¹⁴⁴

Soudy Chaloupeckého, Calvesiho a Celanta ohledně Pistoletta jsou zdánlivě v rozporu, ale nejsou nepodložené – Kolář si také přečetl své, když přešel od uskupení Padrtovy *Nové citlivosti* k Petrové *Nové figuraci*.

Pistoletto se zkrátka dovedl lehce zabydlet v různých uměleckých směrech, aniž by ovšem skutečně k některému z nich patřil. I když používal dadaistické techniky nahrazením malby fotografií a zakomponováním duchampského ready-made, popíral, že je popartový umělec. Pro mnohé byl díky *Zrcadlovým obrazům* umělcem nové figurace, díky *Méně objektům* (Oggetti in meno, 1964-1966) představitelem pop artu a díky *Hadrové Venuši* (1967) poveristou. Než dospěli k Arte Povera, byli nicméně mnozí pozdější poveristé ovlivněni pop artem, například šlo o Boettiho, Pascaliho, Gilardiho či Piacentiniho.

K velké změně u všech došlo mezi lety 1966 a 1967, kdy se definitivně vzdálili pop artu a stanovili si nové cíle: ideologickou angažovanost umění, odmítnutí komerčního umění ve prospěch umění chudého, kritiku konzumní společnosti představované pop artem a odmítnutí jakékoli formy romantismu a v nové figuraci ještě obsažené subjektivity stejným způsobem, jako to učinili umělci Nové citlivosti. Z těchto pohnutek se zrodilo *Méně objektů* (Oggetti in

144 Jindřich Chaloupecký, Moskva 1965, in: Idem, *Umění dnes*, nakl. ČSVU, Praha 1966, s. 159.

meno) – Pistoletto už nechtěl zaplňovat svět dalšími objekty, nýbrž je naopak ubírat. Zrod hnutí Arte Povera představoval definitivní překonání uměleckého období informelu. Pupeční šňůra informelní tradice byla přerušena a radikálnost dospěla až k odmítnutí malby jako vyjadřovacího prostředku. Poverističtí umělci tak odmítají jak figurativní, tak geometrickou malbu a dávají přednost přechodu k neosobnějším uměleckým a technickým strategiím zapojujícím okolní prostor a diváka.

1967: VI. BIENÁLE V SAN MARINU (VI. BIENNALE DI SAN MARINO)

VI. Mezinárodní bienále umění v San Marinu (VI. Biennale internazionale d'arte di San Marino) nazvané *Nové techniky obrazu (Nuove tecniche d'immagine)* se zaměřilo na nové technologie. Konal se v Palazzo dei Congressi (15.7.-30.9. 1967) a v jeho čele stál opět Argan. V porotě zasedli Apollonio, Bucarelliová, Aguilera Cerni a Harold Rosenberg. Bienále se dělilo na pop art a Arte Programmata. Kromě nich na něm figurovaly i nové, velmi avantgardní sekce věnované fotografii, filmu, videu a environmentu. Maurizio Calvesi se v úvodním textu katalogu *Hmatatelná a zvuková optika* věnuje znovu pop artu, který v Itálii zdomácněl, a zkoumáním nových obrazových technik svázaných s reklamou a masmédií.

Tato zkoumání byla schopna vytvářet synestezii zrakových, hmatových a zvukových vjemů a novou abstrakci předmětu spotřeby. Takový předmět nebylo možné identifikovat na obraze, nýbrž on byl diverzifikován skrze různá „technická zobrazení“ neboli fotografii, video, film a environment.¹⁴⁵

V katalogu Calvesi používá výrazy jako „primární struktury“, zobrazení jako forma interpretace a poznání skutečnosti, umění použitelné dle estetického klíče, umělecký fenomén, reforma umění působící z vnitřku reality či estetický postoj umělce bez ideologického a priori. Ústředním tématem zůstal význam umělecké techniky, která se již nemohla omezovat jen na štětec, ale rozšířila se na jakoukoli „techniku tvorby zobrazení“. Calvesi cituje teorii vizuální komunikace Marshalla McLuhana, která byla v Itálii poměrně novinkou, ale už se proti ní ozval Mario Schifano. Podle McLuhanovy teorie se technika a technický prostředek v umění nestávají pouhým „prostředkem“, ale tématem a možná i cílem umění. Calvesi dokonce

145 V Římě se Maurizio Calvesi soustředil na studium pop artu a Školy piazza del Popolo. Věnoval značnou pozornost novým uměleckým strategiím používajícím „psychologii přesvědčování“ a „zobrazením určeným k spotřebě“ dle nové ikonografie kapitalistické společnosti. Římský kritik pasoval směr pop artu na dialektické, již ne protichůdné „alter ego“ směru Arte Programmata. Odkazoval se na italské zástupce pop artu a na pozvané Američany, jako např. Claese Oldenbura, Roye Lichtensteina či Andyho Warhola. - Cifr.: Maurizio Calvesi - Maurizio Fagiolo dell'Arco – Otto Hahn et al., *VI. Biennale internazionale d'arte. Repubblica di San Marino: Nuove tecniche d'immagine* (kat. výst.), Biennale di San Marino, San Marino 1967.

přichází s vlastní teorií o rozdílu mezi uměleckým dílem vnímaným „hmatatelně“ a „zvukově“. Opírá se o teorii „topologického pole“ německého psychologa Kurta Lewina a za příklad si bere Vasarelyho obrazy. Vasarelyho opticky dynamické plochy nezabírají skutečný fyzický prostor, spíše vytvářejí „vizuální pole“ či „topologický prostor“, uvnitř kterého na obraze probíhá pohyb „beze směru“ závisící na tělesné poloze přihlížejícího. Iluzionistický pohyb obrazu se mění se vzdáleností dělící pozorovatele od kinetického předmětu.¹⁴⁶

Kritici Calvesi, Fagiolo a Argan vzali na bienále v potaz revoluční proměnu figurativního umění ve vizuální umění, která vedla k „vizuální kultuře“. Umělecký předmět se mění v cosi „abstraktního“, konceptuálního a synestetického, i když ne čistě virtuálního. Film umělce Maria Schifana například díky osamocenosti jednotlivých anti-naturalistických pocitových výjevů ztrácel narativní povahu. Vyzdvižen byl čistě vizuální aspekt. Bienále v San Marinu chtělo být odpovědí na otázky týkající se důsledků invaze průmyslové technologie a masmediální komunikace do moderní společnosti.

V části *Struktury v prostoru* byli k vidění pop artoví umělci jako Mario Ceroli, Lucio Del Pezzo a Icaro, ale též zástupci minimal art, jako Donald Judd, Robert Morris či Tony Smith. V sekci *Fotografický obraz* a v sekci *Film* byl zastoupen Andy Warhol spolu s italskými představiteli pop art, jako Franco Angeli, Mario Schifano a Luca Patella. Do fotografické části byl pozván i Pistoletto.

Do sekce nazvané *Technologie: světlo, pohyb, programování* (*Tecnologia: luce, movimento, programmazione*) byli kromě skupin T, N, 1 a GRAV pozváni i čeští kinetisté Hugo Demartini a Milan Dobeš.¹⁴⁷

Sochař Hugo Demartini vystavil práci *Prostorová variace konvexních zrcadel* (chromovaný plech, 1967) v podobě sloupce z hliníkových polokoulí. Toto dílo v mysli evokuje Munariho *Válec s devíti koulemi* (Colonna con nove sfere, 1962), který si hraje s vertikality a odrazy světla a s konceptem řady opakování stejného předmětu umístěného do různých pozic. V

¹⁴⁶ Podle Lewinovy dynamické teorie se vizuální pole kinetického díla pohybuje mezi fyzickým prostorem a prostorem, který je čistě vizuální a vjemový. Hmatový a zvukový prvek často v díle přesahuje do „konstrukcí světlo-pohyb“. Prožitek z díla tedy koresponduje s interakcí mezi dílem a pozorovatelem a ustanovuje nový „princip společenskosti umění“. Calvesi o tom píše: „Vasarelyho pozoruhodný povrch spíše než na zaplnění prostoru odkazuje na vytvoření jistého pole. Toto rozlišení mezi hmatovou tendencí a zvukovou tendencí vizuálně-optickou se může v rámci jistých hranic spojovat s rozlišením mezi prostorem jako topologickou relativností, ve které se realizuje – objekt, který takový prostor modeluje – sobě na míru a projekci a pole jako paprsek interakce díla-subjektu. Poslední dobou jsme na toto rozlišení poukazovali, abychom též odhadli možnosti integrace, jež jsou na teoretické a psychologické úrovni již v Lewinově konceptu „topologického pole“ obsaženy.“ - Cifr.: Maurizio Calvesi, *Ottico tattile e ottico sonoro*, in: Viz Calvesi, VI. Biennale internazionale d'arte (pozn. 146), s. 20.

¹⁴⁷ Na bienále v sekci *Předmětová abstrakce a konstrukce objektu* byli mezi jinými: Aricò, Castellani, Indiana, Oldenburg, Scheggi, Stella; sekci *Prostředí*: Marchegiani, Pascali; *Film*: Baruchello, Patella, Schifano, Warhol; *Fotografické zobrazení*: Angeli, Patella, Pistoletto, Rauschenberg, Raysse, Richter, Rosenquist, Rotella, Warhol; *Plexisklo*: Arman, Kosice, Raysse, Schifano; *Struktury v prostoru*: Ceroli, Del Pezzo, Icaro, Judd, King, Marotta, Morris, Smith, Tucker; *Technologie: světlo, pohyb, programování*: Alviani, Betti, Boto, Chryssa, Demarco, Demartini, Dobeš, Flavin, GRAV, Gruppo N, Gruppo T, Gruppo Uno, Mari, Picelj, Uecker.

katalogu o této Demartiniho soše píše Jiří Padrta a označuje ji za skvělý příklad konkretismu: „*K vytváření svých nových reliéfů Hugo Demartini používá kovové součásti vyrobené v sérii. [...] Vstupuje tak do hry i kombinatorní faktor a výsledkem přirozeně není rigidní geometrie, nýbrž struktura tvořená rovnými a plastickými prvky, které mezi sebou kontrastují. Demartini k této struktuře dospěl po dlouhém období experimentů a poté, co až do krajnosti dovedl předchozí zkušenosti na poli sochy, kde zkoumal hodnotu různých forem a materiálů. Problematika citového vztahu k technickým datům civilizovaného světa ho ostatně vždy zajímala. Její řešení zprvu hledal na úrovni symbolu a osobní metafory. Posléze postupně objevil technikalizaci nejen jako umělý vnější faktor, ale jako faktor, který bezprostředně představuje výsledek metodického a vědeckého ducha naší epochy.*“¹⁴⁸

Milan Dobeš se představil pohyblivým reliéfem *Pulsující rytmus I* (Ritmo e pulsazione II, 1967). Název díla připomíná koncept reálného času, který se též promítá do jména Gruppo T, což je v italštině první písmeno slova „čas“ (tempo).

Zkoumání pohybu je též patrné v Colombových *Tekutých strukturách* (Stutture liquide, 1960). Světelné pulzování Dobešových světlých a tmavých koulí vytváří „dynamické vize“ stejným způsobem, jako koule, trubková mřížoví či stuhy Anceschiho, Massironiho a Landiho z Gruppo N. V katalogu bienále srovnává kritik Tomáš Štrauss Dobešovu práci s Calderovými *Mobiles* a s kinetickým uměním.¹⁴⁹

Kritik Fagiolo dell'Arco ve svém příspěvku (bez názvu) analyzuje principy Arte Programmata, přičemž varuje před riziky „zoufalého technicismu“. Zabývá se umělci od Majakovského až po Vasarelyho, Dorazia a Lichtensteina - jejich novými technikami zobrazení. Vysvětluje, že v případě Arte Programmata „pravidlo koriguje emoci“ a že fenomén „světlo-pohyb-programování“ objektu vyžaduje divákovu spolupráci a vytváří „předmětovou abstrakci“, která se řadí mezi primární struktury a struktury v prostoru, zobrazení-plátna vytvořené novým materiálem průhledného plexiskla. Fagiolo dell'Arco také definicí obdaří environment zastoupený na bienále budoucím exponentem Arte Povera Pinem Pascalim a Eliem Marchegianim ze skupiny Gruppo 70. Environment je Fagiolem definován jako „prostor prostředí“ a jako struktury v prostoru mezi uměním a životem, kde se divák stává hercem jako na jevišti.¹⁵⁰

Gestaltistická zkoumání Arte Programmata v oblasti vjemového a fyzického prostoru se tedy vyvíjely v první formy environmentu. Ne náhodou se v sekci *Technologie (Tecnologie)* nalézaly

148 Jiří Padrta, *Hugo Demartini*, in: Calvesi, *VI. Biennale internazionale d'arte* (pozn. 146), s. 59.

149 Tomáš Štrauss, *Milan Dobeš*, in: *Ibidem*, s. 60.

150 Maurizio Fagiolo dell'Arco, *Nuova frontiera dell'immagine*, in: *Ibidem*, s. 21-23.

četné prostorové instalace kinetiků: *Programované kinetické prostředí* (*Ambiente cinetico programmato*, 1966) Manfreda Massironiho z Gruppo N, jakási chodba z nabarveného dřeva s kruhovými otvory a elektromotory uvnitř, či *Obyvatelná kinevizuální strukturace* (*Strutturazione cinevisuale abitabile*, 1967) Gianniho Colomba z Gruppo T, temný průchozí prostor dynamizovaný světelnými projekcemi, který se také roku 1967 objevil na výstavě *Prostor zobrazení* (*Lo Spazio dell'Immagine*) ve Folignu.¹⁵¹

V sekci *Fotografický obraz* (*Immagine fotografica*) se představil Pistoletto s *Autoportrétem se Soutzkou* (*Autoritratto con Soutzka*, 1967), což byla zvětšená fotografie jisté ženy, Soutzké, stojící zády vedle otočeného muže. Materiálem byla fotografie a hedvábný papír na vyleštěném povrchu z nerezové oceli. Galerista Raphael Sonnabend dílo popsal jako „rozhovor člověka se sebou samým“, čímž odkazoval na téma identity a portrétu-autoportrétu, kterému se Pistoletto věnoval od roku 1962. Návštěvník se odrážel v Pistolettově zrcadle a vedle sebe měl fotografii Soutzké.

V sekci *Environment* figurovala instalace *Soutoky* (*Confluenze*, 1967) Pina Pascaliho. Jednalo se o jednu z verzí díla *Moře* (*Mare*) v podobě divadelního zobrazení moře na podlahu galerie. Kritik Alberto Boatto vyhodnotil Pascaliho výtvar jako reprodukci jedné části moře, jako zlomek skutečnosti a umělé, které se integruje do reálného prostoru, a tím navozuje pocit představení a divadla.¹⁵²

Bienále bylo jednou z prvních akcí, v rámci kterých Pistoletto a Pascali vystavovali spolu s kinetiky z Gruppo T a N a Enzem Marim. Tento návrhář pod názvem *Modulo 856* vystavil laminátový objekt ve tvaru otočeného „L“, do něhož mohl člověk strčit hlavu. Umberto Eco ho popsal jako trojrozměrný objekt s dutinou, která návštěvníka ponouká k „jistému motorickému chování“ neboli, aby se podíval dovnitř a absolvoval určitý vizuální prožitek.

Ludmila Vachtová do periodika *Výtvarné umění* na téma VI. Sanmarinského bienále přispěla pozitivní recenzí, přičemž poukázala na účast Čecha s italským příjmením Demartiniho a Slováka Dobeše, české delegace zastoupené Míčkem a Straussem, jakož i mnohých českých a zahraničních členů AICA, čímž vznikla jistá kontinuita mezi pražským kongresem AICA s výstavou *Aktuální tendence* (1966) a sanmarinským bienále. Kritička Vachtová spojovala pop

151 Ve sekci *Technologie* byla Gruppo 1, jež získala cenu za práce, které nebyly prostorové, nýbrž pouze plastické. Nicola Carrino vystavil *Prostor Struktura* (*Spazio struttura*, 1966) a Giuseppe Uncini *Struktura prostor* (*Struttura spazio*, 1966) sochy tvořené mřížovými reliéfy ze dřeva a hliníku, které vytvářely optické dynamické efekty? malíř Nato Frasca představil reliéf, jako *Strukturální varianta II* (*Strutturale variante II*, 1966) a také film *Kappa* (1965-67) popsaný Nellem Ponentem jako „sekvence zobrazení-světla“ tváře jistého chlapce. Přizván byl také zástupce Jugoslávie Ivan Picelj, který dodal dílo *Čtyři body na ploše teleskopu* (*Quatre points su un support telescopiques*, 1966) uvedené Abrahamem A. Molesem. Do sekce *Zobrazování plátno - Plexisklo* (*Superficie riflettente - plexiglass*) byl zařazen sochař Gyula Kosice (Fernando Fallik), který se narodil do košické maďarské rodiny a později odešel do Argentiny. Vystavil výtvar *Mobiles Hydromural* (1967) sestávající z plexiskla, vody, světla a jejich hravé interakce, který dle Otty Hahna připomíná architektonické „vodní dílo budoucnosti“.

152 Viz VI. *Biennale internazionale d'arte* (pozn. 146), s. 73-74, 88, 101, 106.

art s novou figurací, přestože si v Itálii uchovávaly jistou autonomii. V článku se věnovala Demartiniho a Dobešovým kinetickým reliéfům, „novým technikám“ Alberta Biasiho, environmentu Castellaniho, poveristům Pascalimu a Pistolettovi, Marimu a Kosicovi.¹⁵³

Bienále v San Marinu bylo rozhodně jednou z prvních akcí, na které došlo k diverzifikaci žánrů na video, fotografii a environment. Šlo především o jednu z velmi mála příležitostí, kdy zástupci Arte Povera, Pistoletto a Pascali vystavovali na stejné přehlídce vedle československých umělců jako Demartini či Dobeš. Když se ale porovnají samotné práce, vychází ihned najevo, že Pascaliho a Pistolettovy prostorové instalace připomínající moře a místnost plnou odrážejících se postav nemají moc společných aspektů s reliéfy tvořenými lesklými polokoulemi z dílny Demartiniho a Dobeše, které se vyznačují opticko-kinetickými efekty a spolu s Arte Programmata tak plně zapadají do mezinárodní kinetické tendence. Když srovnáme Pistolettův zrcadlový povrch s chromovanými polokoulemi Dobeše a Demartiniho, ukazuje se, že použití a funkce jsou odlišné, i když obojí připomíná zrcadlo.

Pistoletto je malíř, který opustil malbu, aby našel skutečnosti věrnější médium jako fotografie a vyleštěná ocel, ale nikdy se nevzdal motivu lidské postavy. Z tohoto důvodu byl kritikou dlouhou dobu považován za představitele pop artu. Pistoletto ale vícekrát prohlásil, že k pop artu nepatří. Použití zrcadlového povrchu byl pro něj prostředek, jak konfrontovat vyfocenou postavu se skutečným divákem.

Pistoletto již nezkoumal vlastní identitu v namalovaném autoportrétu, nýbrž v odrazu v zrcadle, aby, slovy Merleau-Pontyho, hledal vlastní „Já“ zřením „jiného než já“ neboli vlastní identitu skrze odraz v divákově zobrazení. Zrcadlový povrch v případě Dobeše a Demartiniho neobsahoval lidskou postavu, nýbrž spíše zahrnoval okolní prostor včetně diváka.

Filozofie Dobešova a Demartiniho souzněla s principy nekonstruktivismu a kinetismu. Tito čeští umělci odmítali umělecký individualismus ve prospěch co nejobektivnějšího uměleckého díla, které měl vnímat a interpretovat divák. Dílo mělo odrážet časoprostorové zákonitosti řídící vesmír od geneze formy po vnitřní strukturu.

Lze tvrdit, že některé vnitřní principy kineticko-konstruktivistických prací Dobeše a Demartiniho mají oporu v dekonstruktivistické a poststrukturalistické filozofii šedesátých let, ale též v zrakem se zabývajících psychologických studiích Gestaltu, v nichž jsou ještě zřetelné ozvěny jistého vědeckého pozitivismu začátku 20. století. Pistolettiho myšlení naproti tomu

153 Ve svém článku Vachtová uvádí, že zlatou medaili získala římská Gruppo 1 a španělský malíř Genovese. Zmínila přítomnost programistů z Gruppo T, N a 1, jakož i Francouzů Morelleta a Sombrina, a naopak neúčast Němce Le Parca, vítěze ceny na Benátském bienále z roku 1966. Téma výstavy bylo ihned jasné – aktuální tendence se dělily na konstruktivistický proud zastoupený Demartinim, Dobešem, Alvianim, Ueckerem, Doraziem a mistrem Vasarelym, a na pop art Lichtensteinův, Ceroliho, Indiany a Pistolettův. - Cifr.: Ludmila Vachtová, Tisíc mil. Bienále v San Marinu, *Výtvarné umění*, 1968, č. 1, s. 12.

vychází z existencialistického pesimismu Paula Sartra, který ale překonává přilnutím k filozofii Merleu-Pontyho a jeho teorii fenomenologie vnímání, která zase vychází z Husserla. Pistolettovo zkoumání ale nekončí studiem čistého vnímaného fenoménu jako u kinetistů, nýbrž zabývá se identitou člověka a vztahem mezi „Já“ a „druhé“ ani ne tak po psychologické a psychoanalytické stránce, jako po té vztahové, takže lze prostřednictvím jedné definice vytvořené v 90. letech Nicolasem Bourriaudem hovořit o první formě „vztahového umění“. „Vztahové umění“ či „vztahová estetika“ se snaží o navázání komunikace mezi uměleckým předmětem, vnějším kulturním prostředím a divákem, což byla umělecká praxe započatá Pistolettem a ostatními právě v 60. letech.

Pino Pascali naproti tomu nepracuje jako Pistoletto s podobným motivem, s lidskou postavou a autoportrétem, ale spíše se sochami vypreparovaných zvířat, předměty denní spotřeby a přírodními prvky jako je třeba voda. I když ho někteří italští kritici označili za pop artového umělce, Pascaliho nezajímal městský folklor, ani předměty denní spotřeby. Také mu byly cizí experimenty s novými technologiemi tak drahými Dobešovi a Demartinimu.

Pascali šel dál. Užitím chudých a přírodních materiálů, divadelních prostředků a hodně fantazie chtěl znovu nalézt podstatu věcí ztracených v konzumní společnosti. Díky tomu je možné považovat ho za jednoho ze zakladatelů Arte Povera, které ztělesňovalo esenciální, nikoli existenciální životní filozofii. Pistoletto a Pascali reagovali v roce 1967 na Arte Programmata vynálezem netechnologického „chudého umění“. Poverističtí umělci v tomto smyslu zaujali téměř opačné pozice oproti Dobešovi a Demartinimu – alespoň tedy v této fázi, kdy ještě Demartini nezačal pracovat mimo město v kontaktu s přírodou.

Na IV. Sanmarinském bienále roku 1967 k sekcím představujícím malířství, sochařství, fotografii a umělecký film přibyla sekce věnovaná průmyslovému designu a italským automobilům. V jedné z recenzí („Svobodný horizont“, 1967) Argan poukazuje na dva opačné póly přehlídky – na jedné straně gestaltistický a konstruktivistický směr a na druhé Restanyho dadaistické hnutí nazvané „sociální reportáž“. Argan si klade otázku, zda existuje možnost pozitivního vývoje umění, které by sloužilo průmyslové společnosti. V podstatě ale představuje své názory, které zazněly už na Sjezdu ve Verucchiu v roce 1963.¹⁵⁴

Stojí zato porovnat Arganovy názory s tím, co o nekonstruktivistickém směru soudí Josef Hlaváček. Český kritik v San Marinu nebyl, ale dobovou uměleckou scénu znal dobře.

¹⁵⁴ Argan o tom píše: „Víme také, že tento starobylý vztah mezi společenskou a uměleckou produkcí byl přerván transformací zemědělského systému na systém průmyslový. Je tedy správné tázat se: 1) zda může být tento vztah obnoven na základě nějaké techniky či spíše průmyslové metodologie; 2) zda se ono narušení nemůže ještě prohloubit až k úplnému oddělení umění od společenské produkce; 3) zda [...] se ve výsledku nejedná o umělcův kritický postoj ke způsobům průmyslové produkce či k moderní technologii, která se dnes zdá být odchýlená od původních etických a společenských cílů.“ Cifr.: Giulio Carlo Argan La IV Bienale di pittura di San Marino, *Libero orizzonte* V, 31.3.1964, č. 5, Repubblica di San Marino, s. 17-18.

Hlaváček se oproti Arganově názoru na vztah umění-společnost jeví ve skeptičtějším světle, dokonce o avantgardách 60. let mluví jako o jistém rozchodu s minulostí, který zahájil „éru postmoderny“.

Hlaváček klade rovnítko mezi fenoménem nekonstruktivismu a *Nové tendence*, a zařazuje do něj české umělce Zdeňka Sýkoru, Huga Demartiniho a Milana Dobeše, kteří hledali nový vztah mezi uměním a technikou a obraceli se ke světu budoucnosti spíše než k tomu přítomnému. Charakterizovalo je používání znaku jako umělecké, nikoli symbolické formy.

Ve zkoumání autonomie a diverzity abstraktního jazyka viděl kontinuitu mezi vývojem evropského informelu a Novými tendencemi, jako by šlo o dvě strany téže mince – jedna subjektivní a intuitivní, druhá objektivní a racionální. Oba směry se stavěly proti realistickému a napodobujícímu ztvárňování skutečnosti. Opakování, dvojrozměrnost a překrývání se geometrických znaků rozmístěných v mříži představovaly jiný způsob nahlížení pokroku moderní civilizace.

Hlaváček na rozdíl od Argana nevěřil, že umění může sloužit společnosti, ať už kapitalistické či socialistické. Umění dle něho může ovlivňovat svět pouze skrze specifčnost uměleckého jazyka, daleko od ekonomického a politického procesu. Umělec se tedy má tedy stranit společnosti a o samotě se soustředit na práci. Tento názor sdílel i kritik Chalupecký, mnozí další a jistým způsobem i Celant.¹⁵⁵

FOLIGNO 1967: PROSTOR ZOBRAZENÍ (*Lo Spazio dell'Immagine*)

V červenci 1967 byla na nádvoří a uvnitř Palazzo Trinci ve Folignu zahájena přehlídka *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'Immagine)*. Tato kolektivní výstava nebyla mezinárodní, ale zahraničí bylo zastoupeno kritiky jako například Udo Kultermannem.¹⁵⁶ Ústředním tématem byl nový koncept „prostředí“, který překonával zkoumání Arte Programmata a určoval směr prvních environmentů zastoupených pracemi Castellaniho a Borianiho a budoucích poveristických umělců Fabra, Pascaliho či Pistoletta.

Jednalo se o prostředí, do kterých mohl návštěvník často vstoupit, procházet jimi či odrážet se v nich. Díky tomu přehlídka získala název „plasticko-prostorová prostředí“, nikoli sochy a obrazy. V katalogu se ozřejmovalo, že každý zúčastněný umělec byl vyzván, aby zrealizoval nějaké „plasticko-prostorové prostředí“.

Hlavními novinkami výstavy *Prostor zobrazení* byl tedy posun zájmu od Arte Programmata k

155 Josef Hlaváček, *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém umění šedesátých let* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění-Valdštejnská jízdárna, Národní galerie v Praze, Praha 1993.

156 Umbro Apollonio - Germano Celant - Udo Kultermann et al., *Lo Spazio dell'Immagine*, Palazzo Trinci, Foligno 1967.

environmentnímu umění a pořádání prvních happeningů. V rámci přehlídky proběhl kulatý stůl, kterého se zúčastnili Argan, Bucarelli, Calvesi, Dorfler, Kultermann a Celant a který pokračoval v debatě započaté na římském Quadriennale a sanmarinském Biennale v roce 1965 a 1967.

Výsledkem diskuze, jak ji zaznamenal foliánský katalog, bylo všeobecné konstatování ztráty nadšení pokrokem a moderními technologiemi, kterou reprezentovali umělci jako Pascali či Pistoletto, kteří nesdíleli optimismus Umbra Apollonia a kinetistů.

Pascali vystavil *Zhruba 32 metrů čtverečních moře* (*32 metri quadri di mare circa*, 1967), environment na podlahu v podobě 32 metrů italského moře. Instalace připomínala podlahu s dlaždičkami plnými vody, kolem které se dalo chodit.

Barvy budoucích poveristů hájil Pistoletto instalací *Prostředí* (*Ambiente*, 1967) tvořenou řadou *Zrcadlových obrazů* (*Quadri specchianti*) s fotografiemi slavných osobností pověšenými na zdi a sérií uprostřed sálu umístěných bílých dutých válců, ve kterých mohlo publikum „rozeznat vlastní obraz v zrcadle“.

Luciano Fabro vystavil *V krychli* (*In Cubo*, 1966), což byla kostka ze dřeva a kovu potažená bavlněným plátnem a postavená „člověku na míru“ podle tělesných rozměrů umělce umístěného dovnitř. Prostor uvnitř krychle sám sochař definoval jako „ucpaný prostor“. Pietro Gilardi, umělec, který zpočátku přilnul jako Fabro k Arte Povera, ale posléze ho opustil, aby se věnoval novinářské práci, vystavil *Důkaz a demonstrace přírodních koberců* (*Prova e dimostrazione dei Tappeti Natura*, 1967) v podobě řady koberců zavěšených na zdech. Na kobercích bylo uchyceno umělé ovoce a listy navozující dojem přírody.

Vedle poveristických instalací se objevily také spazialistické a programované práce jako *Spaziální prostředí* (*Ambiente spaziale*, 1949) Lucia Fontany: temná komora s neonovými světly ve tvaru arabesky, *Prostor-Objekt* (*Spazio-Objetto*, 1967)

Alberta Biasiho: dřevěná místnost, jejíž stěny byly pomalované barevnými geometrickými liniemi, to vše osvětleno UV lampou, takže divákovi se dostávalo „pocitů nestabilních pozic a směrů“, *Plastický mezipokoj s meziprostorovými modalitami* (*Intercamera plastica modalità interspaziali*, 1966-67) Paola Scheggiho: prostředí tvořené na bílo namalovanými dřevěnými stěnami s proraženými dírami, jímž bylo možné procházet, jež umělec definoval jako „afunkční architekturu“, *Zrcadlová interpretace* (*Interpretazione speculare*, 1965) Getulia Alvianiho: bílý prostor, v jehož vnitřku se nacházelo sedm hliníkových půlválců se zrcadlovým povrchem otáčejících se jako pohyblivé sloupy kolem své osy, přičemž pohyb válců způsoboval střídání odražených obrazů s opticko-kinetickými efekty, *Obyvatelná modrá* (*Blu abitabile*, 1967) Agostina Bonalumiho: dlouhé panely z plátna a dřeva pomalované akrylovou barvou

uspořádaných nikoli vedle sebe, aby tvořily řadu, nýbrž do nepravidelné struktury připomínající varhany.¹⁵⁷

Umbro Apollonio v textu *Plasticko-vizuální objekty a jejich predestinace* uvádějícím katalog tvrdí, že pozice umělce ve vztahu ke společnosti musí být pozitivní a konstruktivní. Dotyčný musí být připraven „navázat přímý vztah s životem společenské skupiny, která je ještě v menšině“ a připraven projektovat formy přiměřenější civilizované obci. Za vzory si bere umělce jako je Malevič, Mondrian a Moholy-Nagy, jejichž práce se zakládají na „modelu organizačního schématu a jazykové struktury identifikujících se se světem zajištěné budoucnosti“.

Na tomto základě se znovu obrodí zkušenost „vizuálních působitelů nové tendence“, kteří svou uměleckou tvorbu překládají do behavioristických termínů a do uměleckých objektů prostých postranních smyslů a „nejistot výkladu“ a ta je tedy „exaktní“ a „vědecky dokazatelná“.¹⁵⁸ Apolloniův text připomíná text Jiřího Padrt z katalogu *Konstruktivních tendencí*, kde k technice a moderní společnosti autor zastává stejné teorie a pozitivní kritické pozice.

V textu *Struktury primárního (Strutture primarie)* se Maurizio Calvesi vrací ke konceptu primární struktury a teorie topologického pole a cituje americkou výstavu Primární struktury (*Primary Structures*) v newyorském The Jewish Museum.¹⁵⁹ Podle tohoto římského kritika po krizi informelního racionalismu přišlo zotavení se „primárních struktur“, techniky a vůle po „vlastnění prostoru“ odrážejících se v racionalismu Arte Programmata, pop artu a exhibicionismu environmentu a happeningů.

Calvesi aplikuje teorii topologie na poli umění podle studií Guida Pettera a Jeana Piageta pojednávajících o duševním vývoji dítěte ve vnímání prostorových vztahů. „Topologické vidění objektu“ (topos) a prostoru „eliminuje prostor jako zpodobnění“, aby ho „vyjádřil jako skutečnost, pronikl do něj, žil ho“. Tématem programovaného umění je právě „prostor jako pole vztahu“ mezi dílem a divákem.¹⁶⁰

157 Ve Folignu bylo také *Bílé prostředí (Ambiente bianco)* Enrica Castellaniho: série velkých bílých pláten vytvarovaných vyduťm a vypouklým způsobem, umístěných naproti sobě, takže vypadaly jako rub a líc jednoho povrchu, které se „střídavě dotýkaly a odpuzovaly“, *Po struktuře (After Structure)*, 1967) Gianniho Colomba: prostor vyprojektovaný ve spolupráci s Gabrielem De Vecchím a definovaný jako „programovaná obyvatelná situace“ sestával ze dvou stěn a stropu pokrytých pravidelným vzorem červených, zelených a modrých linek, přičemž blesk umístěný na stropě a střídající červenou, zelenou a modrou barvu působil na opticko-vjemové zření návštěvníka a *Mnohorozměrová stroboskopická místnost (Camera stroboscopica multidimensionale)*, 1965-67) Davide Borianiho: čtyřmi zrcadly pokryté krychlové prostředí přepažené na dvě, přičemž jeden trojúhelníkový podstavec byl červený a druhý zelený a devět stroboskopických projektorů od stropu vypouštělo pulzující červené či zelené světelné paprsky vytvářející tak dojem „neomezeného prostoru“ a „rytmického pohybu v různých zónách“. Šlo o jednu z nejsložitějších environmentních instalací folignské přehlídky a představovala definitivní přechod od kinetického objektu-sochy k interaktivnímu prostoru-prostředí, jehož cílem byla stimulace tělesného vnímání diváka kmitavými světly.

158 Umbro Apollonio, *Oggetti plastici-visuali e loro predestinazione*, in: Viz Apollonio et al., *Lo Spazio dell'Immagine* (pozn.157), s. 7-8.

159 Kynaston McShine, *Antologia critica*, in: Viz Apollonio, *Lo Spazio dell'Immagine* (pozn.157); Kynaston McShine, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, New York 1966.

160 Maurizio Calvesi interpretuje Fontanova „prostorová prostředí“ jako plátno-objekt, který působí na externí a reálný prostor,

V kritickém textu *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'Immagine)*, jak se též jmenuje celá přehlídka, se kritik Giorgio De Marchis soustřeďuje na význam prostoru v uměleckém zobrazení. Konstatuje, že zobrazení jako by vyplňovalo skutečný prostor, stejně jako ho vyplňuje divák. K tomuto „vyplnění prostoru“ nedochází jen v případě sochy, ale také při malbě, která má vlastní „prostorovost“, a také vytvářením „plasticko-prostorových prostředí“ z dílen umělců zabývajících se pop artem a opticko-kinetickými vizuálními zkoumánými. Pop-artoví umělci vytvořili první environmenty, zatímco kinetisté prostředí, která dotyčný kritik definuje jako „primární struktury“. Vizuálním zkoumáním jsou oproti tomu cizí neofigurativní směry, od „narrativní figurace“ až po pop art, které po krizi informelu odmítly abstraktní malbu, přičemž se ale úplně nevzdaly některých motivů „věčné lidské skutečnosti“ informelu, ale zároveň i „anti-dějinných“ pozic „figurativního realismu“. Novost pop artu spočívá v kombinaci díla s „hmatovými“ objekty a znaky, které anulují vzdálenost mezi „prostorem diváka a prostorem zobrazení“.

Gillo Dorfles věnuje v textu katalogu pozornost nahrazení „obrazu ze stojanu“ díly nazvanými „prostorovými nádobami“ neboli díly, které kolem sebe vytvářejí jisté „prostorové prostředí“. Milánský kritik se zabývá tradicí futurismu a posléze spacialismu, hovoří o Rothkových malbách a pohybujících se Calderových sochách, načež se dostává až ke „dřevěným galaxiím“ a dutým a průchozím „nekonečným domům“ Fredericka Kieslera.¹⁶¹

Kritik Christopher Finch se v katalogovém textu zaměřuje na americký a anglický pop art. Analyzuje vztah mezi populární kulturou vyjádřenou pop artem a průmyslovým designem, který zůstává tváří v tvář moderní společnosti kritičtější a objektivnější. Připomíná, že roku 1940 projektanti automobilových karosérií objevili fenomén „psychologické aerodynamiky“ založené na „aerodynamickém designu“. Detroitské automobilky produkující oblé linie fungovaly jako dodavatelé prototypů-vzorů aut stejně jako neo-dadaističtí umělci představení Lawrenceem Allowayem na výstavě *Toto je zítřek (This is Tomorrow)*, 1956, kde Richard Hamilton vytvořil prototypy „populárních zobrazení“ a „prototypová prostředí“.

Pozornou analýzu environment artu vypracoval Udo Kultermann. Environment vyžaduje aktivní zapojení se publika a „systém prostorových vztahů, do kterých se pozorovatel může

a happeningy a film *12 hodin* Andyho Warhola jako svědectví nikoli fiktivních, nýbrž „skutečných situací“, ke kterým dochází uvnitř „globálních struktur vztahu“ prostředí života.

161 Folignská výstava podle Dorflese dovolila vytvoření jistého „totálního prostoru“, prostředí, „které je zároveň nádobou a obsahem“, a to díky Fontanovu „černému prostorovému prostředí“ a výstavním sálům věnovaným Castellanimu, Bonalumimu, Scheggimu, programovaným pracem skupin T, N a MID, k nimž přidává díla Getulia Alvianiho a také Luciana Fabra. Jejich práce osvobozené od malířské figurace se stále více vázaly na masmediální komunikaci. Tvůrci do svých děl integrovali vnitřní i vnější architektonické prostory. Umělcova potřeba „ikonizovat“ vlastní prostředí života, vytvářet obraz umělcova „habitatu“ se stává součástí „figurace“ Marotty, Ceroliho, Festy, ale i Gilardiho, Pascaliho či Pistoletta. Jejich malířské a sochařské práce ale podstupují určitý vývoj k „objektivizaci“, nabírají znakové prvky, znaky, které je přibližují výrobkům průmyslového designu. Často se stávají „strukturací autonomních prostorových instalací“.

začlenit“. Ukazuje, jak se v návaznosti na první „cesty vesmírným prostorem“ k Měsíci zrodil nový „vztah k prostoru“. Aktuálnosti nabyla vize „překonání hranic mezi uměním a životem, mezi dílem a pozorovatelem“. Jako příklad konfrontuje „open form“ filmů Nuriakiho Kurosawy a Oskara Hansena s „uzavřenou formou“ (closed form) a „skupinovou formou“ (group form) režisérů Masata Otaky a Fumihika Makiho. Kritik Kultermann má zato, že otevřené formy umění mají být svázány s městskou zkušeností a že pozorovatel má fungovat jako „spolutvůrce“ uměleckého díla.¹⁶²

Florentská kritička Lara Vinca Masiniová se pro změnu věnuje konzumní společnosti a zobrazení města v umění. Obzvláště ji zaujal vztah mezi environment artem a umělcovým protestním gestem a vztah mezi uměním, architekturou a urbanismem na globální úrovni. Do textu zapracovala nové termíny vztahující se k městské krajině (landscape, townscape, inscape). Tyto termíny fungují jako možné varianty definující „zobrazení města“, které je „chápáno jako nakupení technologických objektů“ a jako „otevřené dílo“ městského přediva. Zdůraznila, jak avantgardní estetické zkoumání využívá technických nástrojů k lepšímu „estetickému a kulturnímu využití“ každodenního života. Environment art je jedna z nejlepších forem vyjádření tohoto zkoumání. Carlo Giulio Argan se věnoval interpretaci práce Lucia Fontany, kterou srovnal s Hartungovou informální malbou. Přestože překonal informel, jeho „*estetická zkušenost nemůže být vyjmuta z kulturního systému takzvané technologické či konzumní společnosti*“, neboť Fontana je „umělcem gesta“ úmyslného a intelektuálního.¹⁶³

Germano Celant napsal text nazvaný *Arte Povera (Chudé umění) – IM Prostor (IM Spazio)*, kde se věnuje tématu vizuálního prostoru otevřenému reálnému času a divákovi. Tento text je ve skutečnosti stejným textem, který Celant použil jako úvod v katalogu první výstavy skupiny Arte Povera uspořádané v janovské galerii La Bertesca (27.9.-20.10.1967). Výstava v Janově se jmenovala právě *IM-Spazio*, což je zkrácený název *Zobrazení - Prostor (Immagine - Spazio)*, a byla rozdělena do dvou sekcí. Jedna se věnovala zástupcům hnutí Arte Povera, jmenovitě

162 Udo Kultermann se odvolává na estetickou zkušenost jak pop artu, tak op artu, ABC artu, Kunk artu a nového realismu, které spojuje zájem o masovou společnost, a tvrdí, že „témata masové civilizace“ jsou „*zdánlivě vzdálená tématům vizuální komunikace technického typu*“. Ztvárnění vnitřních prostorů umělců Tany Festa a Maria Ceroliho anebo Casallaniho, Cheggiho, Gruppo T a N a Pascaliho vytvářejí „reálný efekt bez metafor“, ve kterém se „efekt rovná myšlence“ a „cílem je autentičnost“. Kultermannova interpretace se velmi blíží o pár měsíců mladšímu popisu poveristických prací z pera Germana Celanta. Kultermann o umění mluví jako o „jazyku“, který chce občas ohromit a který od publika vyžaduje určitou „imaginativní kapacitu“, což tvrdí také Joseph Beuys. Umělec se stává „prostředníkem zkušenosti a akce“, které vznikají mezi uměleckým dílem a pozorovatelem. Německý kritik cituje koncept „otevřeného systému“ Marshalla McLuhana, dle kterého chce současný umělec překonat hranice mezi uměleckými disciplínami, jakož i mezi uměním a životem, takže umění se životem splývá. Kultermannův text naplno odráží utopičnost druhé avantgardy 60. let, která znovu toužila po prostoupení umělecké zkušenosti a skutečného života.

163 Zatímco Palma Bucarelliiová, ředitelka Národní galerie moderního umění v Římě, do katalogu přispěla textem věnovaným soše Ettoreho Colly. Tento železný výtvarník míchá znaky přináležející městské signalizaci s kompozicí mechanických osob, které pronikají do skutečného prostoru, takže mezi nimi a prostorem dochází k interakci. Jeho sochy sestávají z jednoduchých užitekových věcí jako kladkostroje, kola, volanty či potrubí a podle Bucarelliové jsou to osoby-stroje jisté „archaické průmyslové fáze“.

Boettimu, Pascalimu, Fabrovi či Gilardimu, zatímco druhá několika italským pop-artovým umělcům, jako Cerolimu, Icarovi a Bignardimu. V textu k folignské přehlídce tedy Celant poprvé zveřejňuje principy, na nichž stálo hnutí Arte Povera, které se zformovalo na podzim roku 1967. Zkušenost z Foligna hrála určující roli pro budoucí poveristy Fabra, Pascaliho, Pistoletta a Gilardiho, kteří dostali možnost konfrontace s hlavními představiteli jak pop artu, tak Arte Programmata. Obě tendence nyní směřovaly ke zkoumání konceptu prostoru a prostředí. Nejdůležitější novinkou folignské výstavy byl nový žánr environment artu, jehož první příklady z New Yorku přivezl Allan Kaprow. Newyorské umělecké novoty byly pro zkoumání Arte Povera mnohem zásadnější než vývoj v Sao Paulu a Jižní Americe vůbec. Pistoletto se například v cyklu *Zrcadlové obrazy* (*Quadri specchianti*, 1963-66) odrážel od zkoumání, které bylo pro mnohé kritiky ukotvené v italském pop artu, ale kolem roku 1967 již vytvořil své první „prostředí“, stejně jako učinil Pascali instalací *Moře* (*Mare*). Výstava ve Folignu byla tedy rozhodujícím faktorem pro zrod Arte Povera a první výstavu v Janově.¹⁶⁴

2.2.- 34. BIENÁLE VE BENÁTKÁCH (34. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*)

34. Bienále umění v Benátkách (34. *Esposizione Biennale Internazionale d'Arte di Venezia*) zůstává v italských dějinách výjimečnou epizodou, která díky bouřlivé atmosféře, jež do svého víru vtáhla kritiky, umělce a studenty a jež se vryla do smýšlení a práce poveristů, zasluhuje pozornost. Kurátorem 34. Benátského bienále (22.6.-20.10.1968) byl Gian Luigi Dall'Acqua.¹⁶⁵ Členové komise pro Ústřední italský pavilon (Padiglione centrale Italia) připravili velkou výstavu nazvanou „*Nové dimenze prostoru: malba-objekt, dílo-prostředí, primární struktury*“ (*Le nuove dimensioni dello spazio: pittura-oggetto, opera-ambiente, strutture primarie*) a zahrnující umění z let 1950 až 1965.

Vystavovali zde minimalističtí umělci jako Frank Stella a s nimi 23 dalších italských umělců, z nichž jmenujme například Livia Marzota, Francesca Lo Savia či Lorenza Guerriniho. Každý umělec měl k dispozici vlastní výstavní sál. Kromě toho proběhla v Ústředním pavilónu retrospektiva věnovaná futurismu a sekce zabývající se návrhy a hotovými pracemi architektů

¹⁶⁴ Red, Lo spazio dell'immagine, *Flash*, červenec 1967, č. 2, s. 2-4; Red., Lo Spazio dell'immagine, una mostra originale, *La Nazione – Cronaca di Foligno*, 20.6.1967, s. 6; Red., Una mostra singolare nelle sale di Palazzo Trinci, *La Nazione – Cronaca di Foligno*, 2.7.1967, s. 6; Red., La mostra di Palazzo Trinci. Accostamento tra antico e moderno, *La Nazione – Cronaca di Foligno*, 4.7.1967, s. 6; Red., Inaugurata la mostra “Lo Spazio dell'Immagine”, *La Gazzetta di Foligno*, 9.7.1967, č. 28, s. 1.

¹⁶⁵ Gian Luigi Dall'Acqua s komisí složenou z Valentina Martinelliho, Giuseppeho Maziarola, Maria De Biasiho a abstraktních malířů Maria Radiceho, Giuseppeho Santomasa a Arnalda Pomodora. Šlo o událost završující třicet let činnosti, počínaje informelem a konče minimal artem neboli minimalismem. - Cifr.: Gian Luigi Dall'Acqua et al., *XXXIV. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia* (kat. výst.), Biennale di Venezia, Benátky 1968.

Carla Scarpy, Franca Albinho, Louise Kahna a Paula Rudolpha. V zahraničních sekcích se představilo 34 zemí, vedle nich i takzvaná Černá Afrika, z nichž 27 mělo vlastní pavilon. Nepřehlédnutelnou se na Bienále stala masivní americká účast (Claes Oldenburg a Robert Rauschenberg). Pozváni byli též Fontana, Colombo a Pascali.

Michelangelo Pistoletto byl do italského pavilonu také pozván, dostal vlastní sál, ale na protest proti Bienále považovanému za „výraz konsolidované buržoazní moci“ se rozhodl své zrcadlové práce nevystavit. Carlo Mattioli a Gastone Novelli pro změnu svá díla stáhli během studentských bouří.¹⁶⁶ Značnou chválu od Restanyho, Calvesiho a Bucarelliové sklídila pozitivně tvorba Itala Pina Pascaliho za „imaginaci“ díla. Poveristický sochař dostal vlastní sál na bienále a vystavil díla: *Srst, protisrst (Pelo, Contropelo)*, *Koš (Cesto)*, *Rohož (Stuoia)*, *Esopova pera (Le penne d'Esopo)*, *Archetyp (Archetipo)*, *Osamělec (Solitario)*, *Liány (Liane)*. Díla *Srst, protisrst* vypadala jako chlupaté houby, zatímco *Koš* a *Rohož* odkazovaly do sféry předmětů v domácnosti a *Liány* zavěšené podél stěn připomínaly rostlinné prvky.

Syntetické objekty dohromady vytvářely zároveň umělé prostředí díky liánám a zároveň domácí prostředí díky koši a rohoži. A právě tato duchampovská hra založená také na kontrastu názvů děl, jako *Srst, protisrst* odlišovala Pascaliho práci od amerického pop artu, neboť nechtěl představit hedonistické zobrazení společnosti, nýbrž naopak skrze hravou „představivost“ umělce vytvářet nové skutečnosti i v domácnosti.

V roce 1968 Pascali získal v rámci přehlídky důležitou cenu a dosáhl velkého úspěchu mezi kritiky celého světa. Po náhlém úmrtí byla tomuto umělci v říjnu udělena národní italská cena za sochařství.¹⁶⁷

Na zahájení 34. Benátského bienále (22.6.1968) se dostavilo asi 400 novinářů a stovka protestujících z řad studentů a umělců benátské Akademie výtvarných umění.

Mnozí z umělců pozvaných na bienále ihned vyjádřili solidaritu proti systému a válce ve Vietnamu s protestujícími, kteří se mezitím nashromáždili před branami Giardini (Zahrad), kde stály zahraniční pavilony, mezi nimiž i ten americký. Zatímco se studenti prezentovali transparenty jako „Bienále je mrtvé!“, dorazili policisté, kteří vešli do prostorů přehlídky, aby zachovali veřejný klid. Umělci přijímali masivní přítomnost policistů s nechutí, Achille Perilli a Gastone Novelli vytvářeli transparenty s nápisy jako „Bienále-Kasárna“.¹⁶⁸ Mezi 20. a 22.

166 Italský pavilon, pozvaní umělci: Valerio Adami, Rodolfo Aricò, Gianni Bestini, Arturo Bonfanti, Gianni Colombo, Mario Deluigi, Gianfranco Ferroni, Luciano Gaspari, Lorenzo Guerrini, Giovanni Korompay, Leoncillo, Livio Marzot, Carlo Mattioli, Mirko, Marcello Morandini, Gino Morandis, Mario Nigro, Gastone Novelli, Pino Pascali, Achille Perilli, Michelangelo Pistoletto, Giacomo Porzano, Guido Strazza, Tancredi.

167 Bucarelliová píše: „Pascali přichází s prehistorickými zvířaty, vodními tůňemi, hromadami hlíny, pastmi. Nepředstavuje zobrazení, nýbrž rovnou věcí. A to s úžasem z objevení, mezi fantazií a realitou, mostu techniky.“ - Cífr.: Palma Bucarelli, Pascali, in: Viz XXXIV. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia, Biennale di Venezia, Benátky, s. 34-35.

168 Na náměstích ve městě zatím probíhala velká studentská manifestace a sama Akademie byla obsazena. K uklidnění protestů

červnem 1968 studentské manifestace zesílily. V jejich čele stál malíř Emilio Vedova a hudebník Luigi Nono, kteří v blízkosti amerického pavilonu demonstrovali s transparenty „Svobodný Vietnam!“.

Na náměstích docházelo ke stále násilnějším střetům mezi policií a studenty. Když se situace uklidnila, pavilony se znovu otevřely a byly uděleny finanční první ceny. Mezi prvními oceněnými (Leone d'oro) byl paradoxně Nicolas Schöffer (Francie), následovaný Bridget Rileyovou (Velká Británie), Vladimírem Preclíkem (Československo) a dalšími. Z Italů se ocenění dostalo Gianni Colombovi a Pino Pascalimu.¹⁶⁹

Před zahájením bienále v Benátkách Argan, Boatto, Calvesi a další kritici nechali otisknout v novinách *Avanti* (19.6.1968) telegram prezidentovi přehlídky, v němž prohlásili, že se bienále nezúčastní na protest proti vyřazení umělce Julia Le Parca z francouzské sestavy, ke kterému dal popud francouzský prezident Charles De Gaulle. Tvrdili, že neúčast na bienále je způsobem protestu proti „imperialistické hegemonii kapitalismu“ a „politické a policejní represi“ a že usilují o „záchranu světa dělníků a studentů“.¹⁷⁰

Přímá účast kritiků umění na červnovém vření měla precedent v roce 1963 na Bienále umění v San Marinu a Kongresu kritiků a umělců ve Verucchiu, kde započala debata o společenské roli historika umění. Ve Verucchiu se poprvé hovořilo o „militantní kritice“. Od té doby za militantní kritiky začali být považováni historici umění Argan, Dorfles, Vergineová, Lonziová, Celant. V kongresu ve Verucchiu se zúčastnil také Miroslav Mičko. Italští kritici věřili v nezbytnost přímého zásahu kritika do kultury a systému tehdejšího umění.¹⁷¹

V roce 1968, během italských studentských bouří v celé Itálii a na zahájení 34. Benátské bienále, se ukázalo, že umělci nereagují jednotně. Pistoletto se přehlídky odmítl zúčastnit,

na náměstích byl přivolán značný počet policistů. V den zahájení se sochař Nicolas Schöffer rozhodl svoji výstavu ve francouzském pavilonu uzavřít, což dal najevo tabulí s nápisem „Zavřeno“. K opětovnému otevření došlo až po několika dnech. Zavřený byl i švédský a sovětský pavilon, u jehož vchodu nápis informoval, že „probíhají stavební práce“. - Cifr.: Simona Sereni, Quasi uno stato d'assedio alla Biennale, *L'Avanti* LXXII, 19.6.1968, s.1; Vicente Aguilera Cerni, Un tema tumultuoso, *D'ARS*, 1968, č. 41-42, nestr.; Mario Passi, La Biennale ridotta a caserma, *L'Unità* XLV, 19.6.1968, č. 165, s. 2.

169 Red. (Giancarlo Politi), La giuria internazionale per l'assegnazione dei premi alla XXXIV Biennale di Venezia, *Flash art* II, listopad-prosinec 1968, č. 9, s. 1.

170 Následovala petice podepsaná mnoha kritiky umění a galeristy, jako Mariem De Michelim, Leou Vergineovou, Giancarlem Politim či Arturem Schwarzem, vyzývající k okamžitému odchodu policejních sil z bienále. - Cifr.: Giulio Carlo Argan - Alberto Boatto – Maurizio Calvesi et al., Sentendo il dovere di prendere una posizione precisa..., *L'Avanti* LXXII, 19.6.1968, č. 143, s. 5; Tavola rotonda, *Metro*, 1968, č. 17, září-říjen, s. 38-54; Chiara Di Stefano, *Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968*, Řím 2015. (bakalářská práce, Università degli Studi ROMA TRE, Řím)

171 V rozhovorech uskutečněných mezi Carlou Lonziovou a Fontanou, Castellanim, Fabrem, Kounellisem, Pascalim, Paolinim (1968) ztělesňoval stereotyp militantního kritika právě Argan. Tito umělci se v rozhovorech vyjadřovali někdy negativně o přílišném vměšování se militantního kritika, přičemž podtrhovali především důležitost role umělce při vynášení soudů o tehdejší společnosti. Dle svědectví Enrica Castellaniho a Giulia Turcata nebyli protestující během 34. Benátského bienále postavení umělců a problematiky, kterými se zabývali, schopni pochopit. Pro studenty přehlídka představovala skvostný příklad výstavy zapojené do kapitalistického kontextu, a tedy i symbol komercializace umění a orientaci na zisk. Umělci, kteří se rozhodli bienále neopustit a nepřidat se k protestům, byli označeni za služebníky dominantní moci a museli se bránit obviněním, že „podlehli zisku trhu s uměním“. - Cifr.: Carla Lonzi, *Autoritratto* (1969), Et. al edizioni, Milán 2010.

Novelli stáhl své práce po zahájení, a umělci jako Pascalli a Perilli sympatizovali se studentskými protesty, ale svá díla v Ústředním pavilonu ponechali.

Následkem bylo nedorozumění mezi demonstranty a umělci (Perilli), kteří byli dokonce osočováni z podpory buržoazní moci. Protesty byly tedy tvrdou ranou pro ideologické ambice militantní kritiky, jako Argana, De Micheliho, Dorflese, Lonziho, Politiho, Schwarze, i Celanta a Pistolettiho, neboť se prokázalo zásadní nepochopení mezi protestujícími a umělci.

Výsledky nepokojů byly nakonec zklamáním pro všechny, protože politická a kulturní situace se v Itálii nezměnila. Po skončení přehlídky došlo k pokusu reformovat postavení bienále směrem k větší demokratičnosti a autonomii na vládě a italské politice. Historici umění přicházeli s množstvím návrhů, byl zorganizován kulatý stůl. Bohužel to ale k ničemu nevedlo a změnu statutu bienále odhlasoval italský parlament až 23. července 1973. Tehdy bylo pro benátskou přehlídku ustaveno demokratičtější „řídící konsilium“. Bohužel bylo složeno ze zástupců vlády a k úplné odluce politiky od záležitostí přehlídky tedy nedošlo.

Protesty roku 1968 měly pro hnutí Arte Povera, zrodivší se právě jako druh protestu proti kapitalistickému systému a trhu s uměním, vážné důsledky. Přestože Celant o militantní kritice hovořil i po roce 1968, postupně zaujímal čím dál neutrálnější pozici odvíjející se od faktu, že realita je prostě jiná. V knize *Arte Povera* z roku 1969 se zdržuje kritických soudů o hodnotě uměleckého díla a omezuje se na fotodokumentaci děl.¹⁷²

Ohledně 34. Benátského bienále Gerard Gassiot-Talabot hovořil jako o „americké diktatuře“ bienále v *Nouvelles Litteraire*, ale chválil francouzský pavilon, kde vystavoval Arman (Armand Fernandez) a noví realisté.¹⁷³ Mezitím v Československu v časopise *Výtvarné umění* byly zveřejněny výsledky ankety na téma 34. Bienále v Benátkách a Documenta 4 v Kasselu (27.6.-6.10.1968). V Kasselu byl kurátorem Arnold Bode; vystavovali zde Andy Warhol, Robert Morris, Piero Manzoni, Michelangelo Pistoletto, Milan Dobeš, Jiří Kolář a mnoho dalších umělců pop artu, op artu a minimal artu.¹⁷⁴ V rozsáhlé anketě ve *Výtvarném umění* byly různým

172 Kniha *Arte Povera* byla koncipována spíše jako autorské dílo připomínající konceptuální „photobooks“ a „Fluxus's book“ či „artist's book“, jako *Xerox Book* (Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner).- Cifr.: Germano Celant, *Arte Povera*, Mazzotta Editore, Milano 1969; Seth Siegelaub - Jack Wender (eds.), *Xerox Book (kat. výst.)*, Gallery Seth Siegelaub, New York 1968; Giuliano Sergio, *Arte Povera, A Question of Image*. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde, *Études photographiques*, listopad 2011, č. 28, in: <https://etudesphotographiques.revues.org/3471>

173 Pochvalně se o pavilonu vyjádřil v milánském časopise „D'ARS“ i kritik Tony Spiteris, kterého zároveň v porovnání s minulostí zarazila účast jen nemnoha umělců v zahraničních sekcích. Nello Ponente označil italský pavilon v porovnání s americkým za „ošuntělý“. Giancarlo Politi měl v jeho časopise „Flash art“ kritická slova pro výběr italských umělců a pozastavil se nad nepřítomností Maria Schifana. -Cifr.: Gaston Gassiot Talabot, *Venise la rouge, Nouvelles Litteraire*, 4.7.1968, s. 8; Pierre Restany, *Venezia 34esima Biennale, Domus*, 1968, č. 6, nestr.; Tony Spiteris, *Requiem per un'epoca, D'ARS*, 1968, č. 41-42, s. 33; Nello Ponente, *Il padiglione all'italiana, D'ARS*, 1968, č. 41-42, s. 51-53; Giancarlo Politi, *Morte a Venezia, Flash art II*, 1968, č. 8, září-říjen, s. 1; Maurizio Calvesi, *Le Biennali dell'avanguardia*, in: *Venezia e la Biennale - I percorsi del gusto*, Fabbri Editori, Milán 1995, s. 101-102.

174 Arnold Bode (ed.), *Documenta 4* (kat. výst.), Kassel 1968.

českým umělcům a kritikům položeny otázky: co se jim na těchto přehlídkách líbilo a zda výstavy považují opravdu za důležité. Článek začíná anketou: „*Naším i zahraničním umělcům a výtvarným kritikům jsme položili tyto otázky: 1) Jak se díváte na vztah umění a společnosti v souvislosti s událostmi kolem letošního bienále v Benátkách? 2) Považujete za užitečné přehlídky, jako jsou bienále, Documenta aj.? Jakou koncepci považujete za nejlepší? 3) Co vás zaujalo na letošním bienále v Benátkách a Documentech v Kasselu? Které tendence, pavilony nebo jednotlivci?*“.¹⁷⁵

Zdeněk Sýkora se zaměřil na kasselskou akci a na minimalistické práce Kennetha Nolanda a Franka Stelly a pozitivně hodnotí „*Morrisovy monumentální hranoly ve formě L s různými možnostmi seskupení.*“ Zato bienále v Benátkách nijak zvlášť necenil: „*Letošní události byly jistě vítaným oživením pro tuto stále méně významnou záležitost.*“¹⁷⁶

Sochař Sýkora zachytil dva problémy Morrisových primárních strukturu *L-Shapes* vytváření nového vztahu mezi sochou a lidským tělem a mezi dílem a prostorem. Dílo musí: „*dospět k tělesu, které je jen samo sebou*“ a nalézt snahu „*po vytvoření vztahů mezi hmotou objektů a prostorem*“. Věnuje se procesu „od obrazu do objektu“ děl Jaspéra Johnse, Nolanda a Franka Stelly považovaných za práce „avantgardní“ otevřené formy, znakové systémy. V rámci Documenta ocenil také Warhola.

Luděk Novák si povšiml polaritu mezi novou figurací, pop artem a op artem na bienále, které je pro něj „estetickou mapou světa“. Za avantgardní označil popartové obrazy Martiala Raysse, Marisoliny sochy a opartové obrazy Bridget Rileyové. Neocenil však Colomba, Mirka a Perilliho. Pěl chválu na práce Albína Brunovského, Františka Ronovského, Vladimíra Preclíka, vystavené v československém pavilonu. Ronovský byl označen za jednoho z nejlepších představitelů české nové figurace. Luděk Novák srovnal benátské politické vření s československou situací: „*Ostatně situace v Benátkách se ukázala pouhou operetou proti tomu, co jsme zažili u nás. [...] Svět se dnes dostal do podivné oscilace: na jedné straně industriální konzumní společnost s přemírou bohatství, na druhé straně svět egalitářského rovnostářství, čínského modelu komunismu.*“¹⁷⁷

Vladimír Preclík svou zkušenost z československého pavilonu popsal následovně: „*Na 34. Benátském bienále naopak a poprvé v životě nám naše práce policie hlídala. Nebyli jsme jí za to vděční, ani jsme ji nekomentovali. Přijeli jsme vystavovat sochy, obrazy a grafiky, kterými*

175 Jindřich Chaloupecký - Eva Petrová – Giulio C. Argan et al., Benátky 68 a Kassel 68, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9-10, s. 455-495.

176 Ibidem, s. 455.

177 Luděk Novák píše: „*Mládenci z SPD, kteří manifestovali proti imperialismu, za zavření pavilónů atd., nám připomněli svazáky let padesátých. Ozývala se též píseň Bandiera Rossa. My z Československa, kteří jsme právě prošli dvacetiletím proměn, jsme to mohli pozorovat s jistými sympatiemi, ale i s jistými znepokojením. Bude světová historie reprodukovat též všechny naše omyly?*“ - Cifr.: Viz Chaloupecký et al., Benátky 68 a Kassel 68 (pozn. 175), s. 457, 459.

jsme reprezentovali současný stav v naší zemi, jsouce v Itálii hosty. Ostatně si myslím, že tolikrát popisovaná přítomnost policie (jinak pochopitelně téma vděčné) byla situací vnější.“¹⁷⁸

Český sochař a malíř přinesl svědectví o zásahu policie proti studentům (označeným za „prostalinské“) okupujícím, na protest proti komercializaci umění, benátskou Akademii. Ten byl podobný jako v případě pařížské Sorbonny a Triennale v Miláně. Levicové názory nesdílel. Benátské bienále a Documenta považoval za užitečné, i když v přemíře exhibicionistické.

František Ronovský byl jednoduše rád, že se Benátského bienále zúčastnil a ani protesty mu tuto radost nezkažily. Mezi pracemi vystavenými v československém pavilonu bylo Ronovského dílo *Smrt prof. R.P.* (vosková technika), a Brunovského *Zátíší s balalajkou* (litografie, 1968).

Kritici Chalupický a Hlaváček přiznali, že Bienále v Benátkách neviděli. Josef Hlaváček napsal: *„Anarchisté ochromili tzv. normální průběh bienále a udělali dobře. [...] výstavy jsou posledním zoufalým pokusem umění navázat styk s obecností a zároveň dokladem nemožnosti takový styk navázat. Společnost [...] nepotřebuje umění jako umění, ale umění jako luxus. [...] A tak myslím, že extremisté nevystoupili proti umění, které v mnoha svých proudech už pomalu šedesát let usiluje o společenské zařazení, ale proti společnosti, která umění vyřazuje ze svého středu někam na periferii, již jsou výstavy, muzea a galerie.*“¹⁷⁹

Jindřich Chalupický komentoval Documenta 4 v Kasselu, přičemž si povšiml první účasti Dobeše a ocenil Koláře. Tento kritik připustil, že Benátské bienále neviděl a poté, co zhlédl ročník 1966, neměl ani zájem. Také neschvaloval rozdělení přehlídky na národní pavilóny. Dále uvedl: *„Ale přiznám se, že jsem jel i na Documenta do Kasselu s obavami. Prožil jsem těsně před tím československý 21. srpen a následující dny a kladl jsem si otázku, jak se srovná moderní umění s onou velkou manifestací lidské svobody. Nebude připadat malicherné? Nepřipadalo, vůbec ne.*“¹⁸⁰

Chalupický na Documenta zaznamenal polaritu mezi pop artem a LeWittovým i Morrisovým minimal artem. Srovnával sochy George Segala, „předměty-události“ Waltera de Mariy, „otevřenou situaci“ Pistolettových *Zrcadlových obrazů* (*Quadri Specchianti*) a „prostorové plastiky“ Josepha Beuyse.

Ludmila Vachtová měla slova uznání pro italskou galerii a umělecké instituce, kterých bylo v Československu bohužel tak málo. Zaznamenala také stylistické podobnosti mezi Rusy a Američany a také to *„jakým středoevropským komplexem opatrnosti trpí – zatím tradičně –*

¹⁷⁸ Ibidem, s. 460.

¹⁷⁹ Ibidem, s. 456.

¹⁸⁰ Ibidem, s. 462.

*expoziční maďarská, rumunská, polská, jugoslávská, rakouská. A naše.*¹⁸¹

Eva Petrová zdůraznila, že benátské bienále vypadá jako velká mašinérie tiskající mezi autonomním zřizovatelem, průmyslem a institucemi. Líbili se jí stejně bienále, především „staří“ Marisol a Delvaux, úspěch československého pavilónu ji dokonce ohromil. Výtvarník Čestmír Kafka solidarizoval s umělci, kteří se postavili proti komercializaci umění na benátském bienále. Neodmítal ale umělecké instituce pomáhající rozvoji „autentického umění“, jako tomu bylo v případě výstavy *Závěsný obraz, Světlo a pochyb, Okolí* v dortmundském Ostwall Museum, která byla věnovaná prvním environmentům. Ocenil americký a japonský pavilón a umělce jako Kinga, Caroa, Mikiho či Sugaiho a zaznamenal jisté podobnosti s ruskými avantgardami. Milan Grygar ocenil anglický a japonský pavilón v Benátkách, i když americký pavilón už nebyl prý tak „provokativní“ jako kdysi pop art. Stanislav Kolíbal pochválil Documenta za organizaci, ústřední téma a výběr umělců pečlivější než na 34. Bienále v Benátkách. Jiří Kolář hájil akci města na laguně i přes přítomnost policie a nepokoje. Běla Kolářová upozornila na to, že studentské protesty jsou protesty „dětí buržoazie“, které si za vzor berou proletářské myšlenky (např. Pier Paolo Pasoliniho), aniž by je byli ve skutečnosti schopni žít nebo pochopit. Nalezla spojení mezi sekcí op artu Na Documenta s Mondrianovými a Malevičovými obrazy. Z umělců ocenila popartové umělce Warhola a Hamiltona. Ladislav Novák v anketě přirovnal benátské bienále k mezinárodní přehlídce *Aktuální alternativy (Alternative Attuali)* v Aquile, kam byl přizván v roce 1965, zatímco kritik Jan Kříž se zmiňuje, kromě Aquily, také o přehlídce v Lignanau.

Obecně z ankety vyplynulo, že čeští umělci se zdáli býti obeznámeni s evropskou a také americkou uměleckou situací, a přestože na 34. Bienále v Benátkách oceňovali nejvíce francouzský, japonský a anglický pavilón (Phillip King, Bridget Rileyová), v případě obou přehlídek se věnovali novému minimal artu, jakož i upevnění pozic pop artu. Argan na stránkách *Výtvarného umění* nevynesl o bienále, s výjimkou anglického a francouzského pavilónu, pozitivní soud, k čemuž svou měrou přispěly i studentské protesty. Obecně i novináři se o přehlídce nevyjadřovali pozitivně.

Velké zastoupení osobností a demokratičnost ankety vedla k jejímu využití i pro katalog *Nové citlivosti*. Anketní diskuse v článku *Benátky 68 a Kassel 68* se zúčastnilo opravdu hodně českých kritiků a umělců. Celá paleta názorů a živý zájem o mezinárodní uměleckou scénu se stále více zaobíraly západem než východem Evropy. Anketa otištěná ve *Výtvarném umění* ukázala, že umělci jsou o evropských uměleckých novinkách dobře informovaní a že ještě

181 Ibidem, s. 471.

nezasáhla sovětská cenzura. Síť kontaktů vytvořená v 60. letech přes umělce, kritiky a galeristy z celé Evropy zatím fungovala. Bohužel, když spadla železná opona, došlo k novému kolapsu. Čeští a slovenští umělci nemohli kontaminaci umění a politiky, tak zřejmou v Benátkách, pozorovat nestranně. Nikomu neunikla vzrůstající ideologizace umění a imperativy italské militantní kritiky. I když někdo mohl sympatizovat se studenty protestujícími proti komercializaci umění, nikdo nemohl zpochybnit jeho politickou manipulaci. Nikdo avšak nemohl zapomenout stalinskou zkušenost, která se zdála znovu přicházet se sovětskou okupací Československa 21. srpna 1968. „Socialismus s lidskou tvář“ Alexandra Dubčeka zkrachoval, zatímco levicovní studenti protestovali v Paříži, Miláně a Benátkách, přičemž se obrátili i proti umělcům. Anketa na konci léta 1968 jasně svědčí o obecném krajním znepokojení, jakož i o umělecké nadprodukci. Zdálo se, že vše je naopak, jako v Alenčině říši divů. Přestože italská militantní kritika mohla vědět o sovětské invazi do Prahy, nadále brojila proti institucím a buržoazii. Mnozí umělci, jako Pistoletto, protestovali proti systému institucí, galerií a muzeí, ale přitom byli prvními, kdo z prodejů svých děl v galeriích těžili. Takové nepřátelství vůči institucím třeba Pascalimu přišlo jako pokrytecké a upřímně přiznal, že když chce člověk dělat umění, potřebuje svá díla prodávat v galeriích. Na 34. Bienále v Benátkách Pascali nepodpořil ani studenty, ani policejní dohled, a neztotožnil se ani s reakcemi Perilliho a Novelliho při zahájení přehlídky.¹⁸² Úsilí evropských avantgard, které byly stále více pod vlivem amerického umění a stylu života, dostalo v té době skutečný šachmat a ke svému závěru spěla i „kulturní revoluce“.

DOPAD AMERICKÉHO MINIMAL ARTU NA ITALSKOU UMĚLECKOU SCÉNU

Co se týče vztahu mezi italskou uměleckou scénou a americkým minimalismem nebo minimal artem, je třeba ocitovat krátkou stať Luisy Giacobbeové zabývající se pod názvem *Americký minimalismus a italské umění ‚Nových struktur‘ na XXXIV. Benátském bienále* (*Minimalismo americano e arte italiana delle ‘Nuove Strutture’ alla XXXIV. Biennale d’arte di Venezia*) přítomností minimalismu na přehlídce.¹⁸³ Tato historička umění tvrdí, že před rokem 1968 nebyl minimalismus v Itálii znám s výjimkou sporadických případů, z nichž uvedme

182 V textu *Já ty rozpory vidím takhle* Pascali píše: „Je to porážka, protože jsme tímto způsobem ztratili svobodu vystavovat, kdy a kde se nám zachce [...]. Je nepochybné, že struktura Bienále nefunguje, ale to není problém, který by měli řešit studenti na jedné straně či policie na druhé. Musejí ho vyřešit umělci. Umělec musí být velmi izolovaný, neboť jen tak může vlastní gesto nabit maximální zodpovědností, aniž by šel hledat kolektivní podporu. Jedna skupina na Bienále podepsala žádost o měsíční odklad – je to krok Novelliho a Perilliho [...] čekali, že bienále ustoupí.“ - Cifr.: Germano Celant, *Arte Povera: Storie e protagonisti*, Electa, Milán 1985, s. 72.

183 Luisa Giacobbe, *Minimalismo americano e arte italiana delle ‘Nuove Strutture’ alla XXXIV Biennale d’arte di Venezia, Ricerche di storia dell’arte*, květen- srpen 2009, č. 2, s. 23-36.

následující: samostatná výstava Richarda Serry v římské galerii La Salita, samostatná výstava Dana Flavina v galerii Sperone v Miláně v roce 1966 a ve stejnojmenné turínské galerii v roce 1967 a skupinová výstava minimalistických sochařů Donalda Judda, Roberta Morrise, Johna McCrackena a Dana Flavinana Sanmarinském bienále *Nové techniky zobrazení* (*Nuove tecniche d'immagine*) roku 1967.

34. Benátské bienále se tedy jevilo jako východisko komparativního studia vztahu amerického minimal artu a italského uměleckého zkoumání nazvaného *Nové struktury* (*Nuove Strutture*), jako *Primary Structures*, uspořádané newyorským The Jewish Museum a připravené kurátorem Kynastonem McShinem (27.4.- 12.6.1966).¹⁸⁴

Definice nové struktury byla převzata z názvu výstavy v italském pavilonu, jež se jmenovala *Linie současného zkoumání od informelu po nové struktury* (*Linee della ricerca contemporanea dall'Informale alle Nuove Strutture*) a měla záběr od Duchampových a Malevičových auto-referenčních děl-objektů až po americký minimal art.

Italská umělecká scéna americké umělecké novinky přijala a asimilovala se zpožděním a vytvořila jistou italskou variantu, kterou lze stručně nazvat novými strukturami. Šlo též o přímý důsledek silné kritiky Lucy Lippardové, která se zklamaně pozastavila nad tím, že minimal art chyběl na Benátském bienále v roce 1966. Termínem „struktury“ se přechází od konceptu klasické sochy k soše-reliéfu či soše-geometrickému objektu, skrze koncept spazialismu Lucia Fontany se přechází od objektu k prostředí. Zde se též rodí nové pojetí struktury-prostředí a spazialistické instalace. Nejlepší práce se nacházejí v samostatných sálech Livia Marzotta, Francesca Lo Savia a Lorenza Guerriniho, architektů Carla Scarpy a Franca Albiniho, ale také amerických architektů Paula Rudolpha a Louise Kahna, kteří ve svých kresbách a objektech chtěli ukázat „specifický způsob představy a konfigurace prostoru“.

Dílům těchto umělců a architektů se dostalo definice „primární struktury“. Carlo Scarpa vystavil *Prostředí* (*Ambiente*) v podobě třech z různých mramorů vyvedených struktur ve tvaru obráceného „L“ dotýkajících se stěn tvořených průhlednými látkovými panely a vytvářejících tak jakási futra či průchody. Takové primární struktury připomínající *site-specific* instalace Carla Scarpa jako fragmenty či architektonické prvky do svých projektů zakomponoval už dříve. Mezi Římem a Milánem působící sochař Francesco LoSavio na Bienále vymazal žánrový rozdíl mezi malbou a sochou. Stejně jako to učinil Frank Stella v malířské sérii *Černé malby* (*Black Paintings*), i on dovedl do nulové polohy estetickou řeč abstraktního expresionismu a informelu tím, že upřel pozornost na přírodní světlo odražené na povrch spíše než na vnitřní

184 Kynaston McShine, *Antologia critica*, in: Viz Giacobbe, *Minimalismo* (pozn. 183), s. 24-26; McShine, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (pozn. 159).

objemovou strukturu díla.

Lo Savio vystavil *Matně černý uniformní kov – artikulace horizontálního povrchu* (*Metallo nero opaco uniforme – articolazione di superficie orizzontale*, 1960), což byl plech visící na stěně, z něhož se do prostoru odchlípuje či jako stránka knihy položené hřbetem vzhůru otvírá další plech. Stejně jako Sýkorou velmi ceněné minimalistické malířství Franka Stelly, ani LoSaviova práce nemá žádné „reziduum znázornění“ a vyznačuje se hodnotou „lingvistické jednoty mající význam sama o sobě“. Tato hodnota spočívá na vztazích mezi dvojrozměrností a barvou obrazu, a mezi trojrozměrností sochy a vnějšího prostoru. LoSaviovo dílo připomíná geometrické sochy Nicolý Carrina.

V práci milánského sochaře Livia Marzotta se zřetelně projevila „příchýlnost k minimalistické estetice a posun od první informelní fáze k redukci výtvarného jazyka na esenciální objemovost.“¹⁸⁵ Marzotova železná socha *Lesbia* (*Lesbia*, 1968) ve tvaru „L“ je zahnutá na koncích a uprostřed a připomíná dřevěný objekt *Beze jména* (*L-nosník. Untitled L-Beam*) Roberta Morrisa (1965), který byl též ve tvaru „L“. Vertikální a horizontální opakování geometrických struktur v obou případech rytmicky člení prostor a vytváří proporční vztah mezi zaplněným a prázdným, který pro přihlížejícího funguje jako „prostorové měřidlo“.

„Prostor zaplněný minimalistickými strukturami“ Marzotta, Guerriniho a Scarpy stejně jako strukturami z dílny Judda, Morrisa či McCrackena se přetváří z pasivní nádoby v „aktivní“ či též „vztahové prostředí“. Minimalistické sochařství ztrácí jakýkoli symbolický význam a stává se „fyzickou entitou“ získávající význam ve vztahu s okolním prostředím a působením publika. Velké rozměry minimalistických, často lesklých a zrcadlových soch-struktur mají za účel měnit vnímání diváka a jeho těla vzhledem k vnějšímu prostoru. A přihlížející, jenž nenachází v minimalistickém sochařství žádný symbolický či ikonografický význam, má skutečně možnost se soustředit na jednoduché vnějškové vnímání objektu. Tato naprostá „exteriorizace“ minimalistického sochařství se odvíjí od ztráty vnitřní struktury sochy. Když srovnáme percepčně-senzorická zkoumání minimalistických umělců s poveristickými experimenty, nalezené podobnosti jsou jen zdánlivé.

Na první výstavě *Arte Povera* (1967) v janovské galerii La Bertessa Pino Pascali vystavil *1 m³ země* (*m³ di terra*) a *2 m³ země* (*2 m³ di terra*) v podobě krychle a kvádrů naplněného zeminou. Hlína učinila primární strukturu krychle méně pravidelnou a rigidní, přičemž vytvořila vnitřní kontrast mezi přesností geometrického objektu a hmatatelným dojmem nerovnosti zeminy mající nepravidelný tvar. Pascali chtěl ironicky citovat kovové krychle minimalisty Donalda

185 Viz Giacobbe, *Minimalismo* (pozn. 183), s. 25, 27.

Judda. V postavení a opakování se Juddových hliníkových krychlí se zakládají jisté pravidelnosti umístění na zemi, stejně jako u Morrisových objektů ve tvaru „L“ a objektů italského umělce. Pascali zaujímá stanovisko ve chvíli, kdy na rozdíl od Judda, jehož ocelové krychle jsou pravidelné, svou „nepravidelnou“ krychli a kvádr zavěšuje na stěnu. Tímto způsobem se projevila nepravidelnost a artificialita poveristického sochařství, které v tomto případě představovalo vnitřní paradox krychle hlíny zavěšené ve vzduchu.

V roce 1968 se Pascali minimalismu definitivně vzdalil, když ve Wiesbadenu (květen 1968) představil díla evokující zvířata, jako *Bource štětinové* (*Baco da Setola*), *Most* (*Ponte*), *Modrou vdovu* (*Vedova Blu*), *Stojan* (*Cavalletto*) čili objekty blízké antifonně process artu. Značnou fantazii projevili Pascali v sérii objektů vytvořených z kuchyňských štětek a předmětů užívaných v domácnosti. O měsíc později, v červnu 1968, je vystavil na 34. Benátském bienále. Kritička Lea Vergineová napsala v časopise *NAC* článek *Primární struktury* (*Strutture primarie*), v němž srovnala spíše minimalistické práce LeWittovy, Morrisovy a Juddovy s výtvary Italů Rodolfa Arricò, Nicolò Carrina, Gianniho Piacentina a Renata Barisaniho. Vergineová přitom připomněla, že daný termín je odvozen od názvu výstavy *Primary Structures* uspořádané newyorským The Jewish Museum. Zmíněná kritička mezi italskými a americkými minimalistickými díly vyznívala jistou podobnost, konkrétně např. v případě Piacentiniho ohebných struktur a Marzotových vypouklých povrchů.¹⁸⁶

Rok 1968 znamenal tedy pro celou Evropu včetně velkých národních a mezinárodních výstav kulturní a uměleckou změnu. Přehlídky umění se těšily velkému zájmu a účasti kritiků, umělců i široké veřejnosti.

2.3. - PŘEKONÁNÍ INFORMELU

Druhá kapitola se věnuje překonání informelního směru v 60. letech, a to zejména v Itálii a Československu. Důvody byly různé. V Praze se nezbytnost tohoto kroku zrodila z potřeby překonat dlouhou surrealistickou a kubisticko-expressionistickou tradici, v Itálii šlo o tradici kubo-expressionismu, futurismu a také abstraktního geometrismu. Nejednalo se pouze o obrácení stránky, ale též o touhu vidět „nově“, následovat příkladu avantgard 20. a 30. let. Vlivem technologického pokroku a masmédií docházelo k různým propojováním malby, sochy, poezie a „obrazových technik“ fotografie, videa a reklamní grafiky. Nové avantgardní tendence přitahovala kombinace umění-věda a technologie, jakož i městský folklór, což je případ pop

¹⁸⁶ Lea Vergine, Inserto: Gli anni 60 / 70. *Strutture primarie*, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, červen-červenec 1973, č. 6-7, s. 23 in: Viz Giacobbe, *Minimalismo* (pozn. 183), s. 24-26.

artu a nové figurace. Rokem, kdy nové avantgardy definitivně prorazily, byl rok 1964, ve kterém se v Paříži konaly přehlídky *Nové tendence* a *Každodenní mytologie*, jichž se účastnil i Michelangelo Pistoletto. V roce 1964 Jindřich Chalupecký obsáhlými články přiblížil výstavu *Nové tendence* a další pařížské skupinové výstavy a zaregistroval Pistoletta.¹⁸⁷ V roce 1966 Eva Petrová pozvala Francouze Gerarda Gassiot-Tabalota, aby v pražské Špálově galerii představil mezinárodní skupinovou výstavu *Narativní figurace (La Figuration narrative)*, která se uskutečnila o rok dříve v Paříži a vystavovali na ní italští malíři Berni, Recalcati a Bertini.

O tři roky později Petrová připravila, téměř jako protipól výstavy *Nová citlivost*, českou skupinovou výstavu *Nová figurace*, na níž pozvala Koláře, Kmentovou, Kučerovou, Janouškovi, Nepraše a mnoho dalších českých figurativních umělců.

V Itálii stál za propagací nové figurace Enrico Crispolti, který od roku 1962 uspořádal *Aktuální alternativy (Alternative attuali)*, za účasti Berniho, Biasiho, Baje či Recalcatiho. Tento kritik se též zasloužil o to, že na těchto výstavách konaných v Aquile byly poprvé k vidění práce Štýrského a Toyen (1963), jakož i Medka, Nepraše, Vožniaka a Koblasy (1965), což umožnilo první přímý kontakt s tehdejšími zkoumánými italské nové figurace.

Mezi lety 1964 a 1966 se vytvořila síť kontaktů na ose Paříž-Praha-Aquila-Florence. Síť kontaktů vznikla v Praze díky spolupráci Gassiota Tabalota s Evou Petrovou, a ve Florencii díky spolupráci Calvesiho a Crispoltiho s Jean-Louis Ferrierem, kteří připravili mezinárodní malířskou výstavu *Nová figurace (La Nuova Figurazione, 1963)*, což byl projekt importovaný z Francie. V roce 1964 v Itálii sklízí úspěchy americký pop art, když je první cena na Benátském bienále udělena Rauschenbergovi.

V Římě se rozvinula italská popartová varianta spojovaná se Školou piazza del Popolo a jmény jako Schifano a Ceroli, k nimž Calvesi přiřadil i budoucí poveristy Pistoletta a Pascaliho. Kdežto Chalupecký a Petrová Pistolettovy *Zrcadlové obrazy (Quadri Specchianti)* považovali za originální variantu nové figurace. Pistoletto se necítil jako popartový umělec, i když se zúčastnil mnohých skupinových výstav věnovaných pop artu a nové figuraci.

O vztazích mezi těmito dvěma proudy se v těchto letech vzrušeně debatovalo v Aquile, San Marinu a Rimini. Na kongresu umělců a kritiků ve Verucchiu roku 1963 hovořili Carlo Giulio Argan a Miroslav Míčko a vztahu mezi uměním a technikou či uměním a svobodou. Arganova gestaltistická teorie podporovala Arte Programmata, v konfrontaci s teorií Pierre Restanyho o novém realismu. Na Sanmarinském bienále *Za informelem (Oltre l'Informale)* v roce 1963 získaly první cenu Gruppo N a düsseldorfská skupina Zero a mnozí z jejích členů byli následně

187 Jindřich Chalupecký, Moska 1965, in: Idem, *Umění dnes*, nal. ČSVU, Praha 1966, s. 159.

přizváni na záhřebskou přehlídku *Nové tendence* (*Nove tendencije*, 1963), kde slavili veliký úspěch. Podobně zásadní byla účast Huga Demartiniho a Milana Dobeše na Sanmarinském bienále *Nové techniky zobrazení* (*Nuove tecniche dell'immagine*) v roce 1967, kde vystavovali po boku Italů Castellaniho a Colomba, ale také Pistolettiho a Pascaliho. Calvesi a Fagiolo dell'Arco podrobili analýze témata jako vztah mezi op artem a op artem, techniky zobrazení, objekt-malba, autorský film, design a odraz nového „technicismu společnosti“. Osa nejavantgardnějších italských výstavních počinů se posouvala neustále východněji směrem k Jadranu – z Říma do Foligna, San Marina, Rimini, Benátek a posléze do Chorvatska, Slovinska a také do Československa. Do Prahy pronikla díky internacionalismu Nových tendencí, ke kterým se hlásili Sýkora, Demartini a Dobeš.

Důležitá byla italská přehlídka *Prostor zobrazení* (*Lo Spazio dell'Immagine*) ve Folignu (1967), na které vystoupili Celant, Calvesi, De Marchis a Kultermann s příspěvky věnovanými environmentu a vztahu mezi uměním a okolním prostředím. Pistoletto, Pascali, Fabro a Gilardi představili svá první díla environmentartu spolu s pracemi Scheggiho, Alvianiho, Colomba a Castellaniho.

Folignské přehlídce předcházela první výstava skupiny Arte Povera, jejímž kurátorem byl v galerii Bertesca v Janově (1967) Celant a jejímž těžištěm byla konfrontace poveristických a popartových umělců. Poveristé se sice chtěli zabývat každodenní poetikou života, jako v pop artu, americkými primárními strukturami, odmítali však figurativní malířství a technicismus Arte Programmata. Rok 1968 se stal neoddiskutovatelným milníkem v evropské historii. Protesty se zaměřily proti velkým institucím, studenti oblehli „Giardini“ na 34. bienále v Benátkách a na evropské úrovni se rozhořela debata o roli umění a umělců, kteří byli protestujícími také napadáni. Tato diskuse se přenesla i do Prahy, kde mezi umělci a kritiky proběhla anketa zveřejněná ve časopise *Výtvarné umění*, díky níž se ukázalo, že existuje pluralita názorů a že došlo k zintenzivnění kontaktů, ale také to, že si dotazovaní uvědomují nerealizovatelnost avantgardních utopií 60. let.

III. KAPITOLA: Srovnání hnutí Arte Povera, Nové citlivosti a západních avantgard (1967-1968)

3.1.- METAFORA DVEŘÍ PISTOLETTA

Na počátku roku 1967 jsme svědky plného rozkvětu posledních avantgard. Nejzajímavější výsledky se v Itálii objevily na přehlídce *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'Immagine)* ve Folignu, na VI. Mezinárodním bienále umění v San Marinu (1967) a na Benátském bienále (1968). Experimenty pop artu a op artu už nebyly považovány za novinku a slova se ujímalo rozšiřování umění do dalších disciplín a nových technik zobrazení: fotografie, komiksu, průmyslového designu, autorského filmu a environment artu či happeningů dovezených z Ameriky. V Československu se mezitím rozvíjel nekonstruktivismus, protějšek Nových tendencí a op artu, a nová figurace mající blíž spíše k Restanyho novému realismu než pop artu. Rozhodujícím byl rok 1966, kdy byly zahájeny skupinové výstavy *Konstruktivní tendence* a *Narativní figurace (La figuration narrative)* spolu s festivalem *Fluxfest* uspořádaným v Praze Milanem Knížákem. Živelné pražské umělecké klima dozrávalo a připravovalo terén pro velké výstavy *Nová citlivost* (1968) a *Nová figurace* (1968), které představovaly dvě opačné tendence, jejichž společným jmenovatelem byla touha překonat postsurrealistický informelní proud.

Experimentování s různými technikami zobrazení vedlo na jedné straně k redukci trojrozměrného zobrazení na dvojrozměrnost geometrického znaku a na druhé k destrukturalizaci objektu-sochy a k fragmentaci lidské postavy. Italské a české avantgardy měly tehdy jeden společný cíl – překonat novými technikami materiálový, znakový a gestický informel období po druhé světové válce spolu s traumatem, který tato válka způsobila. Ještě dnes je obtížné stanovit, kdy se opravdu zrodila druhá evropská avantgarda, ale zajisté se rozvinula v protikladu k informelním poválečným proudům a inspirovala se avantgardami 20. a 30. let.

Emblematickým případem tohoto jevu je, mezi umělci Arte Povera, Michelangelo Pistoletto (Biella, 1933). Jeho kariéra započala v 50. letech v opozici k informelu. Byl nejstarším poveristou po Mario Merzovi (Milán, 1925). V roce 1958 uzavřel smlouvu s turínskou galerií Galatea, kde poprvé spatřil obrazy člověka v kleci Francise Bacona. Přichylnost k nové figuraci u něj trvala až do roku 1961, kdy dospěl k závěru, že vypodobnění lidského dramatu „není jeho rozluštěním“ a vytvořil svůj první „obraz-zrcadlo“ nazvaný *Současnost (Il Presente)*,

autoportrét vyvedený na podkladu zrcadlově lesklé černé barvy. Následujícího roku se zrodil cyklus *Zrcadlových obrazů* (*Quadri Specchianti*) tvořených lidskými postavami, které nejdříve namaloval, vyfotografoval, přenesl na jemný papír a posléze na lesknoucí se ocelový povrch. Použití fotografie sloužilo k dosažení objektivnějšího vyjádření skutečnosti. Zobrazení v zrcadle bylo zároveň přítomné i nepřítomné, skutečné jako fotografie a virtuální jako malba na plátně. Znak, slovo, umění jsou pro autora přirozeně virtuálními prvky, jsou vyjádřením lidské bytosti toužící komunikovat se světem. Nejsou lidskou bytostí jako takovou, jsou jen jejím odrazem. V následujícím cyklu *Méně objektů* (*Oggetti in meno*, 1965-1966) anticipoval některé myšlenky rozvinuté skupinou Arte Povera, například neosobnost, přítomnost díla-obrazu-sochy, prioritu tvořivého procesu, a použití odpadních materiálů jako odmítnutí trhu s uměním. Tato fáze je zásadní k pochopení Pistolettova vztahu k americkému pop artu. Do kontaktu s ním se dostal v letech 1963-64, tedy v době, kdy už vytvořil *Zrcadlové obrazy*.

Když tento cyklus vystavil v roce 1964 v pařížské galerii Sonnabend, seznámil se s galeristou Leem Castellim, který začal jeho zrcadlové práce kupovat. Od té doby se zúčastnil mnoha výstav pop artu a nového realismu. Prostřednictvím Castellioho galerie v New Yorku se seznámil s Lichtensteinem, Rosenquistem, Oldenburgem či Jasperem Johnsem, ale v jejich pop artu se nikdy nenašel a to vedlo k rozchodu s Castellim. Jak sám Pistoletto uvedl, nepoužíval fotografii v obraze-zrcadle, aby ji konfrontoval s americkou každodenností ani s předměty masové spotřeby. V centru jeho pozornosti zůstávala „lidská bytost jako taková, absolutní a univerzální“, nikoli americká vlajka či Coca Cola. Zkoumal „nový humanismus“ a vůči americké aroganci, která chtěla svůj „style of life“ od konce druhé světové války prosadit i v Itálii, pociťoval silnou averzi. Z tohoto důvodu si vždy uchovával jistou „italskou kulturní specifičnost“. Snažil se tehdejší italské umění obdařit novou identitou a rázem, což byla potřeba sdílená všemi poveristickými umělci. Kvůli tomu Pistoletto nikdy nepřipustil, že náleží k pop artu, a dal přednost tomu stát se poveristou. Je fakt, že se ke skupině Arte Povera přidal až později než ostatní.

První výstavy *Arte Povera* zorganizované v galerii Bertesca v roce 1967 Franceskem Masnatou, Trentalancem a Celantem se zúčastnit nechtěl. Až když si přečetl Celantův katalogový text o Arte Povera, rozhodl se do hnutí vstoupit a uznat Celanta jako teoretika skupiny. Ihned nato Celant Pistoletta a jeho cyklus *Méně objektů* (*Oggetti in meno*) zařadil do manifestu *Arte Povera* jako příklady prvních poveristických prací. Celantovi bylo hned od začátku jasné, že Pistoletto je jejich uměleckou múzou, ale ten se nikdy nezhostil role duševního vůdce skupiny, jak tomu bylo u Jiřího Koláře ve skupině Křižovatka. Pistolettova práce byla soliterní a vycházela z návratu k italské umělecké tradici.

Hlavním problémem bylo, jak překonat evropský racionalismus zrozený spolu s renesančním humanismem. Nebyl již schopen nacházet se v italském renesančním modu *pensandi*, v člověku jako středobodu světa a v postavě umístěné do centrální perspektivy.

Ve 20. století se proti renesančnímu malířskému vypodobňování postavily abstraktní a informální proudy, ale problém nevyřešily. Informel byl formou odmítnutí perspektivního prostoru, který reprezentoval realitu jako „okno do světa“ otvírající se „před našima očima“. V Praze Josef Hlaváček identifikoval analogický jev podobného odmítnutí renesanční perspektivy jak u postsurrealistických a informelních umělců (Medek), tak u neokonstruktivistů (Sýkora). Toto odmítnutí vedlo k rozvoji dvojrozměrné znakové informelní malby bez perspektivy.

V textu katalogu *Nová citlivost* hovoří Jiří Padrta, Vlasta Čiháková, Zdeněk Felix a Miroslav Lamač o umělecké tendenci, která se inspiruje „novým humanismem“ protikladným hluchému pesimismu informelu. Celant v textech o *Arte Povera* pro změnu mluví o „novém humanismu“ v opozici ke společnosti masové spotřeby. Pistolettovy teze sdílejí mnozí další umělci a kritici, on ale odmítá jak renesanční obraz-okno, tak informelní malbu, kterou přirovnává ke zdi, do které nabourává umělcova individualita.

Příkladem jsou monochromní malby Yvese Kleina a materiálové malířství Alberta Burriho, které představují zeď bez východu. Jackson Pollock se snažil „zeď informelu“ strhnout, když nechal barvu stékat z plátna nataženého na zemi (jako Vladimír Boudník v rámci svého *explosionalismu*). Lucio Fontana se snažil tuto zeď rozbořit proděravěním plátna nožem při tvorbě děrovaných obrazů nazvaných *Prostorové koncepty (Concetti spaziali)*, ale Pistoletto našel řešení vynálezem obrazu-zrcadla. Chladnost zrcadla neutralizovala dramatickост postav Baconových a nové figurace. S Marcelem Duchampem se Pistoletto vypořádal až v roce 1964. Duchamp podle něho problém „informelní zdi“ nevyřešil, protože v jeho stěžejním díle, *Velkém skle*, se neobjevuje ani odraz umělce, ani diváka. *Zrcadlové obrazy* naproti tomu komunikují s publikem, které se odráží v zrcadle buď před či za dílem, a to představuje naprostou novinku: „*To, co vidíš před sebou, je ve skutečnosti to, co je za tvým tělem. Jedná se o naprosté převrácení perspektivy, vše se mění. Obraz se stává průchodem – dovoluje vejít a odejít, nechává vstoupit svět. Obraz-zrcadlo jsou dveře, které se točí, které obíhají kolem lidské postavy.*“¹⁸⁸

Zrcadlové obrazy (Quadri Specchianti) nahrazují myšlenku renesančního „okna do světa“ „metaforou dveří“. Pistoletto nerezignuje na lidskou postavu, nýbrž vnáší nový prvek –

188 Giovanni Lista, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Ascondita, Milán 2011, s. 61.

fyzičnost lidského těla a virtualitu postavy odraženou v zrcadle. Obrazy-zrcadla jsou veliké jako dveře a dotýkají se země, takže divák sledující dílo nemá pocit, že vidí obraz-okno, kterým se dívá na svět, nýbrž otevřené dveře, kterými lze projít, vstoupit a odejít z obrazu do reality. Myšlenku díla-dveří otevřených do světa a komunikujících s umělcem a divákem doprovází myšlenka, že zrcadlo má potenciál jak reálného, tak virtuálního zobrazení. Pistoletto zrcadlo používá odlišným způsobem, než ho použila Gruppo T a N či Sýkora, Demartini nebo Dobeš. Lesklý povrch kinetických děl se obrací ke zraku, optickým efektům vytvářených zrcadlem, zatímco Pistolettovy obrazy-zrcadla se obracejí k celému lidskému tělu, ke zraku a hmatu, k našemu orientačnímu smyslu v prostoru. Tělesné vnímání pojaté jako nástroj poznání a komunikace studoval filozof Edmund Husserl i Maurice Merleau-Ponty, který též napsal esej o Cézanově malířství a Giacomettiho sochařství.

Pistoletto ale přišel s konceptem díla jako „virtuálními dveřmi do světa“. Tato jeho myšlenka je jádrem vývoje environment artu a prostorového umění, jichž byli poveristé v Itálii průkopníky. Stojí za to srovnat Pistolettovy *Zrcadlové obrazy (Quadri specchianti)* s instalací nazvanou *Dveře v 11 rue Larrey, Paříž (Porte, 11, rue Larrey, Paris)*, podle fotografie opravdových dveří v Paříži, 1927) vystavenou v rámci retrospektivy Marcela Duchampa (1887-1968) na Benátském bienále (2.7.- 15.10.1978). Duchamp vytvořil ve skutečné velikosti kopii vstupních dveří svého bytu v Paříži (2,2 x 0,62 m), kterou vyfotil a vystavil. Šlo o dvojité dřevěné dveře vedoucí do třech pokojů, z nichž jeden je v prostoru diváka a dva za dveřmi.¹⁸⁹ Dvojité dveře byly otevřené, ale vnitřek nebyl vidět, protože tam byla tma, jako v případě „zdi informelu“. Divák nemohl vejít, ani se zobrazit v zrcadle. V Pistolettových obrazech-zrcadlech naproti tomu divák viděl vlastní odraz stejně jako prostor před sebou a za sebou, čímž vznikl vztah mezi ním a okolním prostředím.

3.2.- 1967: MANIFEST HNUTÍ ARTE POVERA (Chudé umění)

V listopadu 1967 Germano Celant v milánském časopise *Flash Art* uveřejnil článek *Arte povera. Poznámky ke gerile (Arte Povera. Appunti per una guerriglia)*¹⁹⁰ a představil nové italské uskupení Arte Povera, jehož jádro tvořili: Giovanni Anselmo (Borgofranco d'Ivrea, 1934), Alighiero Boetti (Turín, 1940 – Řím, 1994), Luciano Fabro (Turín, 1936 – Milán, 2007), Jannis Kounellis (Pireus, 1936), Mario Merz (Milán, 1925 – Milán, 2003), Giulio Paolini

189 Ziva Kraus (ed.), *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* (kat. výst.), 38. Biennale di Venezia, La Biennale di Venezia, Benátky 1978.

190 Germano Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia /Notes for a guerrilla war*, *Flash Art*, listopad-prosinec 1967, č. 5, Milán, s. 3.

(Janov, 1940), Pino Pascali (Bari, 1935 – Řím, 1968), Gianni Piacentino (Turín, 1945), Michealngelo Pistoletto (Biella, 1933), Emilio Prini (Stresa 1943), Gilberto Zorio (Andorno Micca, 1944), mezi nepřítomnými ještě figurovali Marisa Merzová (Turín, 1931) a Giuseppe Penone (Garessio, 1947). Text byl nefalšovaným manifestem skupiny a obsahoval, podobně jako futuristické manifesty, jasně deklarované úmysly. I když mělo toto uskupení krátký život, neboť se rozpadlo už v roce 1971, jeho význam byl značný. O několik desetiletí později italská kritika uznala Arte Povera za „hnutí“ umělecké avantgardy a připsala mu stejnou důležitost jako italskému futurismu. Toto uznání kritiky bylo podníceno okamžitými úspěchy, kterých se na mezinárodní úrovni dostalo skupině Arte Povera v letech 1967 a 1971 a následně i jednotlivým protagonistům uskupení. Ještě v roce 1966 se mnozí ze členů neznali, lišili se uměleckou průpravou i působištěm, jímž byl Turín, Janov, Milán či třeba Řím. Až teoretik Celant vypořádal jisté společné vlastnosti a radikálnost jejich uměleckých prací. A byl to též on, kdo přišel s pojmenováním skupiny Arte Povera. Výraz je odvozen od názvu Chudé divadlo (Teatro Povero) v Itálii aktivního polského režiséra Jerzy Grotowského. Základem Arte Povera i směru Teatro Povero bylo „ochuzení“ uměleckého jazyka podobně, jako došlo k redukci malířského ztvárnění na geometrický znak abstraktními, konkretistickými a konstruktivistickými směry. Divadlo Jerzy Grotowského spočívalo „v omezení na minimální výrazy, v ochuzení znaků, aby došlo k redukci na jejich archetypy“.¹⁹¹

Teoretik Celant nahrazoval konstruktivistický jazyk jazykem „poveristickým“, který čerpal z Grotowského experimentálního divadla a z návratu k přírodě. Termín „chudé umění“ se vztahoval k použití „chudých“ (poveri) materiálů, jako půda, dřevo, voda, kámen či průmyslových materiálů a každodenních předmětů, jako hadry, umělá hmota, neon, trubky nebo pruty. Použití chudých materiálů ideologicky kontrastovalo s „bohatými“ uměleckými díly prodávanými na trhu, ale také s předměty konzumu. Chudé materiály nebyly přetvářeny – byly pouze představovány v primární formě a s bezprostřední expresivitou v úzkém vztahu ke kontextu dle uměleckého postupu inspirovaného americkým minimal a process artem, přičemž se ke slovu dostávalo několik konceptuálních metod kombinujících obrazy a znaky ve stylu italské ikonografické tradice.

V manifestu *Arte povera* datuje Celant vznik skupiny do roku 1966, kdy Pistoletto započal svou řadu *Méně objektů* (Oggetti in meno), které dle samotného umělce dokumentovaly „neodčinitelnost každého okamžiku“.

Arte Povera v Itálii představovalo skutečnou novinku, ale byl též uměleckým jevem

¹⁹¹ Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero* (1968), Bulzoni, Řím 1970.

determinovaným jasně danými dějinnými a kulturními fakty. Mladí italští umělci stále rychleji asimilovali nové mezinárodní umělecké postupy, především ty americké, podobně jako čeští a slovenští umělci si přizpůsobovali postupy západoevropské. Byl to řetěz spojující umělce celé Evropy, který vedl stále západněji. Ale existoval i protiproud, jenž tento řetěz lidských a uměleckých vztahů narušoval. Tento protiproud byl živěn politickými tlaky a studentskými nepokoji v podobě obsazování akademií umění či protestů na Benátském bienále v roce 1968. Stimulem k tolik vyhrocené Celantově militantní kritice obsažené v manifestu z roku 1967 bylo právě toto výbušné politické klima.

Jasnou inspirací k názvu manifestu byla Celantovi válka ve Vietnamu a vzpoury revolučních geril v Jižní Americe. Dotyčný kritik přirovnával člena gerily k umělci, který musí mít revoluční „chování“ a odolávat společenskému systému založenému na kapitálu a na massmediální manipulaci, a nejenom to – musí tomu uniknout a zachovat si vlastní svobodu.¹⁹² V manifestu byly zřejmé odkazy na sociologické názory Frankfurtské školy a Huberta Marcuse. Termínu „gerila“ bylo použito v díle *Giapovo iglú – Pokud se nepřítel soustředí, ztrácí půdu, pokud se rozptýlí, ztrácí sílu* (*Giap Igloo - If the enemy concentrates, he loses ground, if he scatters, he loses force*) Maria Merze vystaveném roku 1968 v římské Arco d'Alibert Gallery, a pak v turínském Deposito d'Arte.

Merzův slogan odkazoval na gerilové akce Vietkongu ve Vietnamu a akce geril v Jižní Americe namířené proti autoritativnímu režimu. Celant si s termínem „gerila“ pohrává a odkazuje na studentské protesty na milánské škole Triennale. Umění se tedy pro Celanta ujímalo osvoboditelské, katarzní, pozitivní a subverzivní role.

Akční strategie navržené Celantem spočívala v nečekané „gerilové akci“, v „postoji“ umělce vůči bezohlednému životu. Ale proti čemu konkrétně protestovali poverističtí umělci v samotné Itálii? Neexistuje jedna odpověď, spíše lze hovořit o italském společenském kontextu, který poveristé odmítali. Tento kontext byl determinován poválečným masovým přílivem lidí do měst a průmyslovým rozvojem, v jejichž důsledku došlo k zániku zemědělské společnosti a obrovským ekologickým škodám.

Poveristický umělec na to reagoval návratem ke kořenům italské kultury, aniž by se ale uchýlil

192 G. Celant píše: „Dnes nicméně společnost vyžaduje výrobu balených lidských bytostí připravených k použití. Kdokoli může navrhnout reformu, kritizovat či demystifikovat, ale povinností je vždy zůstat v rámci systému. [...] Existovat vně systému se rovná revoluci. [...] Umělec, nový bavič, učeň je tak povolán, aby produkoval komerční zboží a nabízel uspokojení sofistikovaným chutím. [...] Umělec již není v řadách vykořisťovaných, stává se gerilovým bojovníkem schopným volit místa bitev a majícím výhody vyplývající z jeho pohyblivosti, možnosti překvapit a zaútočit. [...] Na druhé straně tedy máme tendenci být definován jako ‚bohatý‘, jelikož je osmoticky napojen na obrovské instrumentální a informační možnosti, které systém nabízí. [...] A na druhé straně máme ‚chudý‘ výzkum zaměřený na identifikaci jedince v jeho činech, jedince v jeho chování, čímž dochází k eliminaci veškerého oddělení těchto dvou úrovní existence.“ – Cifr.: Viz Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (pozn. 190), s. 3.

k tradičnímu uměleckému jazyku či novému akademismu. Znamenalo to přemýšlet jiným přístupem o postoji umělce, o Itálii, jaká se jevila v sedmdesátých letech, o možnosti definovat italskou identitu.

V ideologickém smyslu „chudé umění“ obnášelo diskuzi o společnosti a vnitřních rozporech Itálie, a to zejména ve dvou ohledech: na jedné straně proběhlo závratné hospodářské oživení, na druhé existovala závislost na politickém a kulturním směřování USA, která provázela půjčky poskytované od roku 1947 v rámci Marshallova plánu.

Teoretik Celant navrhl řešení italských rozporů „gerilovým postojem“ umělce a provokativním názvem Chudé umění (Arte Povera), který odkazoval na návrat již téměř zmizelé italské zemědělské společnosti. Itálie sice od roku 1947 ekonomicky těžila z Marshallova plánu, nyní ale Celant a poverističtí umělci hodlali odhalit negativní důsledky a dopady viditelné v dělnických stávkách v továrnách FIAT, Piaggio či Olivetti a v ekologických škodách způsobených nadměrným stěhováním populace do měst a nástupem techniky, které zlikvidovaly starý rolnický a maloburžoazní svět italské předindustriální společnosti a definitivně změnily obraz Itálie.

Pino Pascali například vytvořil *Zemědělské nástroje* (*Attrezzi agricoli*, 1968), což byla sestava jednoduchých zemědělských nářadí, kterou se autor tematicky zaměřil na mýty starověku. Předměty byly vystaveny u příležitosti Pascaliho retrospektivy připravené Palmou Bucarelliovou pro Národní galerii moderního umění (GNAM) v Římě v roce 1969.

Celant a protagonisté Arte Povera se vyhrobovali vůči „importované demokracii“ spojené s nástupem amerického vlivu. Nebyl to výhradně poveristický postoj – mezi italskými levicovými intelektuály a spisovateli byl velmi rozšířený. Patrný byl zejména v esejích a novinových článcích Piera Paola Pasoliniho, Umberta Eca, Itala Calvina, Cesare Paveseho či Alberta Moravii a tyto texty poveristy názorově značně ovlivnily.

Toto cítění bylo přítomné i v italské filmové produkci a italský neorealismus byl první líhní myšlenkového směru orientovaného na návrat k italské tradici. Nefalšovanou autoritou a v intelektuálních kruzích velmi probíranou osobností byl italský spisovatel, režisér a novinář Pier Paolo Pasolini.¹⁹³

Celantova výzva ke gerile byla tedy myšlenkou, v níž rezonovala slova Pasoliniho, jenž byl poveristickými umělci obdivován. Však byl také v letech 1967 a 1968 pozván, aby se účastnil

193 P. Pasolini, jeden z nejkritičtějších intelektuálů vůči italské společnosti, píše v novinách *Corriere della Sera*: „Drobná buržoazie a pobožný rolnický svět byly až do věčejška jedním světem. [...] Morálka byla jedna a stejně tak i rétorika. I přes velkou rozmanitost italských kultur [...] se hodnoty světa maloburžoazie a venkova shodovaly. Ambivalence takových ‚hodnot‘ dala vzniknout světu dobrému a zároveň zlému. [...] Byl na něm založen fašistický policejní stát a posléze bez řešení spočívající v kontinuitě i policejní stát křesťanské demokracie. I když se oba ‚vyjadřovali‘ skrze drobnou buržoazii a venkovský svět, ve skutečnosti sloužili ‚pánům‘ neboli kapitálu.“ Cifr.: Pier Paolo Pasolini, *Scritti Corsari*, Garzanti, Milán 2008, s. 94.

večerů v turínském Deposito d'Arte Presente DDP. Pistoletto spolu s Gilardim a galeristou Enzem Speronem v tamějším výstavním prostoru uspořádali řadu antikomernčních a „antidesignových“ výstav, představení Pistolettovy divadelní skupiny Zoo a cyklus literárních setkání, na kterých byl i Pasolini. Zde se zrodilo mnoho poveristických nápadů. Zrození Arte Povera lze každopádně považovat za komplexní jev a reakci na dlouhý umělecký proces, který byl námětem mnoha debat tehdejších kritiků i umělců.

Fenomén Arte Povera vyzrál v kontextu mezinárodních přehlídek umění, debat a setkávání se kritiků a umělců a Germano Celant svými skvělými texty vystihl ten pravý okamžik k přesvědčení umělců a kritiků o nezbytnosti chudého umění. Perem vládl skvěle a své názory dokázal zprostředkovat. Zájem, který o Celantovy myšlenky projevila část italské kritiky, názorně svědčil o horkých tématech, jež se probírala už nějaký čas. Jeho text-manifest tedy nelze považovat za skutečnou uměleckou a kulturní inovaci či „revoluci“, spíše šlo o „akční strategii“, ke které se díky schopnosti umělecky se postavit potřebám a vývoji doby přihlásili protagonisté Arte Povera a značná část tehdejší kritické obce.

Germano Celant studoval dějiny umění na Filozofické fakultě v Janově u profesora Eugenia Battistiho, který napsal protiakademickou stat' *Antirenesance* (*Antirinasimento*) a založil časopis *Marcatré* specializovaný na šíření vizuálního výtvarného umění a poezie. Battistiho kritický postoj připomínal Pistolettovy úvahy o renesanci.

Celant se roku 1962 stal členem redakce *Marcatré* a spolu s Battistim se v Janově zasazoval o vznik experimentálního muzea moderního umění, které bylo ovšem následně zřízeno v Turíně (1966). V novém turínském Městském muzeu (Museo Civico di Torino) Celant zorganizoval výstavu *Experimentální muzeum. Současná role* (*Museo sperimentale. Parte contemporanea*).¹⁹⁴

Turín a Janov se staly dvěma novými katalyzačními póly umění a přitáhly mnoho mladých umělců a intelektuálů. V janovské galerii La Polena v roce 1964 viděl Fontanovy a Castellaniho obrazy a v roce 1965 abstraktní plátna Carly Accardiové. Není náhodou, že v propagaci Arte Programmata a vizuální poezie sehrály důležitou roli právě janovské galerie La Polena a Galleria del Deposito, když ve svých prostorách přivítaly kinetistické umělce Maxe Billa, Victora Vasarelyho, Macka Heinze, Agostina Bonalumiho či Paola Scheggiho aktivního též v redakci *Marcatré*.

Celant v galerii La Polena roku 1965 ve spolupráci s kritikem Apolloniem a kinetistickými umělci Alvianim, Castellanim, Colombem, De Vecchim, Marim, Scheggim, Variscem a

194 Germano Celant, *Museo sperimentale. Parte contemporanea* (kat. výst.), Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, Turín 1967; Germano Celant, Arte Povera, *Art e Dossier*, leden 2012, č. 284, s. 22.

Skupinou N připravil výstavu věnovanou Arte Programmata nazvanou *Výtvarné a zvukové strukturální návrhy (Proposte strutturali plastiche e sonore)*. Celant se zájmem sledoval vývoj Arte Programmata a teorie Normana Browna.

Roku 1965 v milánské galerii Vismara poznal Fabra a poté Pistoletta v turínské galerii Giana Enza Speroneho, kde vystavovali i popartoví umělci jako Rotella a Lichtenstein. Není tedy náhoda, že na konci textu-manifestu *Arte Povera* zveřejněném v časopise *Flash art* Celant navzdory rozličnosti jejich tvorby na seznam „revolučních umělců“ přidává i jména Castellaniho, Alvianiho a Bonalumiho. Ve Speroneho galerii Celant zřejmě poprvé spatřil Pascaliho cyklus *Zbraně (Armi)* sestávající z řady nepravých zbraní (leden 1966).

První výstavu Arte Povera nazvanou *Arte Povera –IM Prostor (Arte Povera - IM Spazio)* nicméně Celant uspořádal v Janově. Zásadně se na ní podíleli ředitelé tamější galerie La Bertesca Francesco Masnata a Trentalance, kteří měli dobré vztahy s nejdůležitějšími italskými galeristy.

Výběr vystavených prací se zakládal na předchozích dohodách nebo, lépe řečeno, na Celantově schopnosti vypůjčit si díla z galerií, se kterými měli v té době různí umělci smlouvu. Poveristické práce Boettiho, Fabra, Kounellise, Paoliniho, Pascaliho či Priniho již měly za sebou účinkování v různých soukromých galeriích v Římě, Turíně či Janově. Pascaliho instalace byly ze Speroneho galerie a ze sbírky Ileany Sonnabendové, první ženy Lea Castelliho, která si otevřela galerii nejdříve v Paříži a potom v New Yorku.

Popartové kousky se na výstavu *Arte Povera –IM Prostor* dostaly z předchozí výstavy tomuto směru věnované, připravené také pro galerii La Bertesca Masnatem a Sonnabendovou a uvedené Calvesim. Celant tedy v Janově sružil původem velmi rozdílné umělce, nicméně uskupení Arte Povera ještě nebylo kompletní. První výstava nebyla jen prostou skupinovou výstavou, nýbrž šlo o otevřený projekt, v rámci kterého umělci do galerie takřka performativním způsobem umístili své téměř efemérní práce, načež vše bylo bohatě zdokumentováno.¹⁹⁵

Lze říci, že ke zrodu skupiny Arte Povera došlo v okamžiku, kdy Celant do katalogu k této výstavě napsal svůj text-manifest. Cíle Arte Povera vyjádřené Celantem byly v té chvíli důležitější než samotná díla na výstavě vystavená. Celantova kleptomanická schopnost čerpat myšlenky z různých mezinárodních výtvarných, divadelních a filmových zkušeností přesvědčila ke vstupu i dosud váhajících umělců, například Pistoletta. Zrod Arte Povera má své předchůdce -

195 Anna Costantini: La vita è una serie di azioni. 'Arte Povera' a Genova e a Bologna, in: Germano Celant (ed.): *Arte Povera 2011* (kat. výst.), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli - GNAM, Řím - MADRE, Neapol - MAMbo, Bologna - MAXXI, Řím, ed. Electa, Milán 2011, s. 192-203.

výstavy, které Arte Povera předcházely.

První co do důležitosti byla skupinová výstava *Obyvatelné umění* (*Arte abitabile*), která se uskutečnila ve Speroneho galerii v Turíně (červen-červenec 1966). Byl to totiž první příklad pojetí Urban environment, kdy se uměleckými díly dalo procházet. Vystavovali na ní Castellani, Alviani, Bonalumi anebo třeba Piero Giraldi, který se představil *Koberci příroda* (*Tappeti natura*) v podobě syntetických koberců s nepravým ovocem a květy, či Pistoletto s *Méně předměty* (*Oggetti in meno*). Gian Enzo Sperone si později otevřel též galerii v Miláně, kde ještě před zformováním Arte Povera skupinově vystavovali Gilardi, Pistoletto, Piacentino a Fabro (prosinec 1966).¹⁹⁶

V červnu 1967 byla zahájena výstava na téma *Prostor živlů: Oheň, Zobrazení, Voda, Země* (*Lo spazio degli elementi: Fuoco, Immagine, Acqua, Terra*), kterou pro římskou galerii Attico připravil Calvesi a Boatto. Pistoletto se na ní představil kouskem filmových studií Cinecittà, zatímco Kounellis vystavil instalaci *Ohnivě kopretiny* (*Margherite di fuoco*) a Pascali *32 m³ moře* (*32 m³ di mare*).¹⁹⁷

V Turíně se pro změnu konala *Kon tem plakce* (*Con temp l'azione*) připravená Danielou Palazzoliovou a galerií Stein, galerií Sperone a galerií Il Punto (prosinec 1968). Putovní výstavu doprovázely performance, třeba Pistolettova *Novinová koule* (*La Sfera di giornale*), při níž se podél cesty koulela velká koule z novinového papíru.¹⁹⁸ Fotografická dokumentace byla vystavena v turínských galeriích.

Celantův manifest tedy obsahuje první programové prohlášení poveristických umělců. Duchovním otcem fenoménu Arte Povera byl Celant, který dokázal syntetizovat a pohotově vycítit schopnost a novost mladých umělců sbírajících první úspěchy.

196 Carolyn Christov-Bakargiev (ed.), *Arte Povera*, Phaidon Press, Londýn-New York 1999.

197 Giancarlo Politi - Giuseppe Marchiori - Gillo Dorfles et al.: Da Foligno una proposta per Venezia. Lo Spazio dell'Immagine, *Flash. Mensile d'arte*, červenec 1967, č. 2, s. 1-2.

198 Maurizio Calvesi - Alberto Boatto, *Fuoco, immagine, acqua, terra* (kat. výst.), Galerie L'Attico, Řím 1967; Palazzoli, Daniela: *Con temp l'azione* (kat. výst.), Galerie Il Punto – Galerie Sperone - Galerie Stein, Turín 1967.

3.3.- BRNO-PRAHA 1968: FENOMÉN NOVÉ CITLIVOSTI

Po řadě výstav, jako *Křižovatka* (1964), *Konstruktivní tendence* (1966), a *Aktuální tendence českého umění* u příležitosti sjezdu AICA (1966),¹⁹⁹ konečně v Domě umění Brna došlo k zahájení výstavy *Nová Citlivost* (10. březen 1968).²⁰⁰ Poté se expozice představila v Karlových Varech (květen – červen 1968) a nakonec v pražském Mánesu (červenec – srpen 1968).

K této skupinové výstavě vyšly dva katalogy. První se jmenoval *Nová citlivost* a byl vydán v Brně v březnu 1968. U příležitosti pražského zastavení vyšel ještě jeden s titulem *Nová citlivost. Křižovatka a hosté*, kde kromě jmen umělců prezentovaných v Brně (březen-duben) figurovala i jména Jiřího Bieleckého, Františka Pavlů, Zdeňka Sýkory a Jiřího Valocha. Text brněnského katalogu byl až na úplně úvodní část stejný jako text pražského, přičemž ho napsal kritik Jiří Padrta ve spolupráci s dalšími třemi kurátory výstavy, jmenovitě Miroslavem Lamačem, Zdeňkem Felixem a Vlastou Čihákovou. Obálka nesla jména 19 umělců, mezi nimiž se v první řadě objevovala ta spjatá se skupinou Křižovatka: Jiří Kolář, Karel Malich a Zdeněk Sýkora. V katalogu byli též konkretisté, například Josef Hiršal.²⁰¹

Pražské rozšíření názvu na *Nová citlivost. Křižovatka a hosté*, dost možná způsobila účast malíře Sýkory. Všem se to ale nelíbilo a hlasitě protestoval zejména sochař, malíř a grafik Stanislav Kolíbal, který se nechtěl pražské výstavy zúčastnit, přestože jeho práce byly zahrnuty i do druhého katalogu.

Vzhledem k tomu, že na výstavě byli zastoupeni umělci z mnoha dalších uměleckých skupin, nebylo podle něj spravedlivé tolik akcentovat právě Křižovatku. V Brně vystavovali: Karel Malich, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Vladislav Mirvald, Jan Kotík a Vladimír Burda ze skupiny Křižovatka,²⁰² a také Stanislav Kolíbal, Alena Kučerová a Václav Boštík ze skupiny UB 12 (1959-1968).²⁰³ Zastoupeni byli zakladatelé Klubu konkretistů 1 (1967-1971) Jiří Hilmar a Radoslav Kratina.²⁰⁴

199 Josef Hlaváček, Český konstruktivismus šedesátých let a jeho vyznění, in: Idem, *Poezie racionality* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění-Valdštejnská jízdárna, Praha 1993.

200 Jiří Padrta - Vlasta Čiháková – Zdeněk Felix - Miroslav Lamač, *Nová citlivost* (kat. výst.), Dům umění města Brna – Oblastní galerie Karlovy Vary, Brno 1968, nestr.

201 Na obálce brněnského katalogu figurovali: Václav Boštík, Hugo Demartini, Milan Dobeš, Stano Filko, Milan Grygar, Jiří Hilmar, Jiří Kolář, Běla Kolářová, Stanislav Kolíbal, Jan Kotík, Radoslav Kratina, Jan Kubiček, Alena Kučerová, Kamil Linhart, Karel Malich, Vladislav Mirvald, Zorka Ságlová, Otakar Slavík a Miloš Urbásek. Dentro il catalogo comparivano gli esponenti del Lettrismo e della Poesia concreta e visiva: Zdeněk Barborka, Vladimír Burda, Josef Hiršal, Bohumila Grögerová, Josef Hvonys, Ladislav Nebeský, Jindřich Procházka.

202 Jiří Padrta, *Křižovatka* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1964.

203 Název UB 12 odkazoval k tradici Umělecké besedy, číslovka 12 k počtu členů skupiny. Umělci UB 12 byli: Václav Bartovský, Václav Boštík, Věra a Vladimír Janouškovi, Jiří a Daisy Mrázkovi, Jiří John, Stanislav Kolíbal, Alena Kučerová, Vlasta Prachatická, Adriana Šimotová, částečně Alois Vitík a Oldřich Smutný. Teoreticky se podíleli Jiří Šetlík a Jaromír

Dále mezi vystavujícími figuroval autor konkrétnistických básní a kritických textů věnovaných experimentální poezii Vladimír Burda či Josef Hiršal a Bohumila Grögerová,²⁰⁵ hlavní teoretici české vizuální poezie a „kultury techniky“ 60. let, jakož i autoři několika svazků vizuální poezie.²⁰⁶ Rozmanitost uměleckých proudů figurujících na výstavě kurátory přivedla na myšlenku celý počin nazvat obecným výrazem *Nová citlivost*.

Dle dochovaných svědectví s myšlenkou na výstavu *Nová citlivost* přišel Jiří Kolář během jednoho ze setkání s přáteli v pražské kavárně Slavia. V kavárně se také zrodil první výběr umělců, kteří měli být přizváni. Ne náhodou byli všichni Kolářovými přáteli – někteří ze skupiny Křižovatka či okruhu vizuální poezie a někteří z Klubu konkrétnistů KK1.

Jiří Padrta v katalogu upozorňuje, že název neodkazuje k nějakému skutečnému uměleckému směru či jedné umělecké skupině, nýbrž spíše k nepřekonatelné touze umělců vzdálit se poválečnému postsurrealistickému informelu. Zdůrazňuje záměr představit namísto jednolitě skupiny sdružení umělců bez daného programu: „*Tato výstava nemanifestuje vyhraněný program ani tendence. [...] Vyvolala ji v život prostá potřeba několika lidí – umělců i teoretiků – vyslovit se k některým otázkám současné orientace.*“²⁰⁷

Dotyčný kritik v textu katalogu ospravedlňuje heterogenní výběr umělců na základě kategorizace uvnitř „chladnějších“ a objektivních avantgardních směrů včetně pop a op artu. Inspirací Padrtovi byla düsseldorfská skupina Zero a Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV) z Paříže.

Účastníci *Nové citlivosti* sdíleli jistou „citlivost“ k umění navázané na nové technologie. Obecným znakem umělců *Nové citlivosti* bylo tedy jejich postupné sblížení s nekonstruktivistickým a konkrétnistickým směřováním a „druhou přírodou“ moderní techniky a vědy: „*Rozchod s organickou přírodou, která byla pro rozmanité verze poválečného lyrického abstraktního umění hlavním centrem tvůrčích zájmů a objev přírody nové, vytvořené moderním člověkem a jeho civilizací, charakterizuje tuto změnu planety.*“²⁰⁸

Padrtův text byl určitě ovlivněn výjimečnou atmosférou a euforií, kterou umělci v Československu zažívali během živelného kulturního a uměleckého rozkvětu v období

Zemina od roku 1964.- Cifr.: Jaromír Zemina, *UB 12* (kat. výst.), Nová síň, Praha 1964; Jiří Ševčík - Pavlína Morganová - Dagmar Dušková, *České umění 1938 – 1989, programy, kritické texty, dokumenty*, Academia, Praha 2001, s. 227; Milena Slavická, *UB 12. Studie, rozhovory, dokumenty*, nakl. Gallery, Praha 2006.

204 Arsén Pohribný (ed.), *Klub Konkrétnistů a hosté*, Galerie Vysočiny v Jihlavě - Výstavní síň Domu kultury v Ústí nad Labem, ve spolupráci Galerie Ariete v Miláně - Galerie Denise René v Paříži, Jihlava 1968.

205 Vladimír Burda, *Panoráma současné experimentální poezie, Výtvarná práce XVII*, 1969, č. 1-2, s. 1-5.

206 Josef Hiršal - Bohumila Grögerová, *Experimentální poezie*, Praha 1967; Josef Hiršal - Bohumila Grögerová, *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*, Praha 1967; Eva Krátká (ed.), *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Host, Praha 2013.

207 Jiří Padrta - Vlasta Čiháková - Zdeněk Felix - Miroslav Lamač, *Nová Citlivost. Křižovatka a hosté* (kat. výst.), výstavní síň Mánes, Praha 1968.

208 Ibidem, nestr.

Pražského jara. Tento nový entuziasmus stál za Padrtovou teorií o „novém humanismu“ svázaném s „technickou civilizací“, které nahrazovala „přírodou“ a jež šířil novinářskou činností.²⁰⁹ V časopise *Výtvarné umění* uveřejňoval články o nekonstruktivismu, konkrétně například o skupině Zero.²¹⁰ Dále se zajímal o umělce jako Jiřího Nováka, Stanislava Kolíbala či Vladimíra Fuku. Zásadním krokem byla výstava *Konstruktivní tendence*, kterou Padrta připravil pro galerii v Lounech (19.5.-30.6.1966).²¹¹

V dlouhém článku uveřejněném v *Umění a řemesle* se také zabývá „městským folklorem“ nového realismu,²¹² zatímco v článku *K situaci* Padrta klade do souvislostí českou uměleckou scénu 60. let s nekonstruktivistickými a popartovými tendencemi.²¹³

Pozitivně se o českém nekonstruktivismu v recenzi napsané na skupinovou výstavu *Aktuální tendence* zorganizovanou u příležitosti sjezdu AICA v Praze v roce 1966 vyjádřil už Miroslav Lamač.²¹⁴

Úvodní text katalogu *Nové citlivosti* nicméně vypadá jako skutečný manifest a kromě Padrtových názorů se prezentují i myšlenky kritiků Čihákové, Felixe a Lamače. Tito čtyři kurátoři výstavy, mladí kritikové, byli velmi otevření avantgardním novinkám nového realismu a nekonstruktivismu.

Navzdory diverzitě uměleckých zájmů a osobností, se všichni ve vztahu ke světu, ve kterém žili, vyznačovali jistou společnou citlivostí. A právě to dalo výstavě její název. Společný postoj spočíval hlavně v kritikově i umělcově odhodlání neoddělovat přesným řezem umění od života, umělecké dílo od jeho obsahu. Odtud pramenila militantní kritika oněch čtyř kurátorů, která se vyznačovala odpovědným a kritickým postojem vůči společnosti. Což ovšem neznamenal, že se český kritik umění nezbytně musel polemicky vymezovat proti dobovému politickému režimu. Znamenalo to, že měl svědomitě hodnotit aktuální společnost ve všech kladných i záporných ohledech a jako metr měl umění vnímat v první řadě jako intelektuální činnost, teprve potom jako činnost uměleckou. Tento rozšířený koncept umění bezpochyby zastával Jindřich Chaloupecký v 60. letech, který definoval roli umění ve společnosti v návaznosti na roli

209J. Padrta píše: „Společně svědčí o zcela nové situaci: dvacet let po druhé světové válce, po vyvrcholení a odeznění stoleté krize osamocенého tvůrce, rozpolceného mezi tradičním romantickým protikladem člověka a světa, zdá se, že současné umění nabývá opět vědomí jednoty a spojenectví se současnou civilizací, hodnotí pozitivně její projevy a tendence. Tím se také hlásí k myšlence nového humanismu, zrozeného z důvěry v základní smysl lidského osudu na této planetě, ohrožené entropií.“ - Cfr.: Jiří Padrta, Současné umění a technologie, *Umění a Řemeslo*, 1967, č. 6, s. 358.

210 Jiří Padrta, Konstruktivní tendence, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 327; Idem, Vasarelyho nová syntéza, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 409-412; Idem, Světlo a pohyb, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 8, s. 414-417; Dietrich Helms, Zero: Mack Piene Uecker, *Výtvarné umění* XVII, 1967, č. 7, s. 325-333.

211 Jiří Padrta, *Konstruktivní tendence* (kat. výst.), Galerie Benedikta Rejta v Lounech 1966.

212 Jiří Padrta, Městský folklór a současné umění, *Umění a Řemeslo*, 1967, č. 3, s. 89-95; Idem, Současné umění a technologie, *Umění a Řemeslo*, 1967, č. 6, s. 349-358.

213 Jiří Padrta, K situaci, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1 - 2, s. 75.

214 Miroslav Lamač, Aktuální tendence, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, s. 1, 3.

„velkého umělce“, přičemž mu za vzor posloužil Marcel Duchamp.²¹⁵

Byl to Padrta spolu s Lamačem, Felixem, Čihákovou a dalšími, kdo definoval roli „kurátora výstav umění“, což v té době byla rodící se profese, která se v Praze prosadila právě v 60. letech, a to především v prostředí Galerie Václava Špály a Galerie na Karlově náměstí.

Oproti skupinovým výstavám *Konfrontace*, kde byla jediným společným jmenovatelem konfrontace dvou uměleckých generací, ale i oproti „tématickým výstavám“ typu *Obraz a písmo* ve Špálově galerii kurátoři *Nové citlivosti* zdokonalili přístup k organizaci uměleckých akcí.²¹⁶

Je třeba zdůraznit, že postava výstavního kurátora se v Evropě zrodila současně se vznikem druhé avantgardy 60. let, která usilovala o navázání mezinárodních kontaktů a za tímto účelem potřebovala příslušného propagátora umění.

Kurátor navíc hrál zásadní roli v konceptuálnějších uměleckých proudech, jakými byly Arte Povera a Process art. V okamžiku, kdy se umělecký objekt dematerializoval, organizátor výstavy musel dokázat vysvětlit a vybrat umělecká díla, zabývat se komunikací s tiskem, umístěním výstavy v galerii či muzeu, a navíc musel výstavu též „naprojektovat“. O výstavě musel mít velmi přesnou představu, která ospravedlňovala volbu děl a která práce umělců prezentovala jasným způsobem. Čím se umělecký předmět stával efemérnějším, tím bylo nezbytnější, aby kurátor vysvětlil, jako „kritik umění“, umělcův projekt a jeho práci, která se pro širokou veřejnost stávala čím dál méně čitelná. Ne náhodou mnozí výstavní kurátoři, například Germano Celant či Pierre Restany, pracovali pro umělecké časopisy, do kterých přispívali články a recenzemi.

Další kurátoři, jako Harold Szeemann, pro změnu řídili důležitá - k avantgardě vstřícná - muzea, jež byla schopna zorganizovat a finančně zajistit ambiciózní umělecké projekty za účasti umělců rozličných národností. Skvělým příkladem této praxe byla konceptuálně zaměřená výstava nazvaná *Když se postoje stávají formou* (*When Attitudes Become Form*), kterou v bernské Kunsthalle roku 1969 zorganizoval právě Szeemann.

V Praze uspořádaná výstava *Nová citlivost* se také nezakládala na konkrétním tématu, nýbrž na obecnějším výstavním projektu postaveném na myšlence „nové citlivosti“, což byl výraz odkazující na určitou zvláštní „atmosféru“ doby spíše než na konkrétní prvky vystavených děl. Práce zmíněné čtveřice je neoddiskutovatelně kvalitativním skokem vpřed v přístupu k výstavní činnosti. Přesto se nejednalo v pravém smyslu slova o jejich originální nápad – to byla v první řadě myšlenka Kolářova. A také existovaly precedenty.

215 Jindřich Chaloupecký, *Umění dnes*, nakladatelství Československých výtvarných umělců SČVU, Praha 1966; Idem, *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998.

216 Jiří Padrta - Zdeněk Felix, *Obraz a písmo* (kat. výst.), Městské muzeum, Kolín 1966.

Výraz „nová citlivost“ byl již předtím několikrát použit v různých evropských zemích, v Itálii například Celantem v jeho textech-manifestech hnutí Arte Povera, které ovšem možná v Praze nebyly známé.

Rozhodně byly v Praze známy Restanyho francouzské texty týkající se nového realismu. Bylo tedy zřejmé, že uspořádáním výstavy *Nová citlivost* dali kurátoři Čiháková, Felix, Lamač, Padrta najevo, že vstřebali novinky západních avantgard a zároveň je rozhodli věnovat pouze těm českým a slovenským umělcům, kteří se pokusili o skutečnou obnovu místní umělecké scény a o překonání poválečného existencialistického postsurrealistického směřování ve prospěch pozitivnějšího a racionálního vidění světa nasměrovaného do budoucnosti a pokroku lidstva.²¹⁷

Díky složitému předivu důvodů, které vedly k zahájení *Nové citlivosti*, nelze hovořit pouze o jedné skupinové výstavě, nýbrž o skutečném uměleckém fenoménu reprezentujícím v plné šíři okamžik, kdy československé neoavantgardy především díky úzkému kontaktu s uměleckým avantgardním zkoumáním v západní Evropě radikálně obrodily místní uměleckou scénu. Dá se říci, že výstava *Nová citlivost* představila nejlepší a nejtendenčnější výsledky, kterých bylo závratnou rychlostí dosaženo v průběhu nějakých čtyř let. Datace děl vystavených v Brně a Praze skutečně odpovídá časovému období čtyř let.

Při pohledu na názvy děl obsažených v katalozích *Nové citlivosti* je možné zaznamenat zvýšený výskyt jistých termínů, jako třeba „pole sil“, „struktura“, „prostorový reliéf“, „prostorový objekt“ či „krychle“, což je technický jazyk, v němž nepochybně rezonuje italské Arte Programmata a racionální směr záhřebských Nových tendencí.

Mezi reprodukce z pražského katalogu, které nejvíce vjemovou hravostí světla a pohybu odkazují k italskému Arte Programmata a skupině Zero z Düsseldorfu, se řadí například opticko-kinetická řada děl *Objekty, kresba světlem, fotografie* (1968) Běly Kolářové.

Dále jsou to v katalogu kinetické struktury členů a hostů Klubu konkrétníků KK1, mezi kterými figuruje i sochař a grafik František Pavlů představivší se v Mánesu pracemi *Forma, Hranol a Věž*. Vratislav Hilmar výstavu obeslal opticko-kinetickými reliéfy na papíře *Optický reliéf*. Jiří Mirvald byl zastoupen řadou olejů nazvanou *Undulační válce* (1967-68), zatímco člen KK1 Radoslav Kratina dodal asambláž *280 bílých krychlí* v podobě dřevěné struktury sestávající

²¹⁷ Mezi pracemi obsaženými v katalogu *Nové citlivosti* v Brně figurovaly: *Štráfka* Aleny Kučerové, *Objekty* Běly Kolářové, *Objekt* (1967) Jana Kotíka, *Sochy – odraz z zrcadlové plochy* (1966-67) Stana Filka, *Struktura I* (1967) Zorky Ságlové, *Prostorová plastika* Karla Malicha, *Třicetové oblouky* (1967) Vladislava Mirvalda, *Struktura* Zdeňka Sýkory, *Portrét* (1967) Otakara Slavíka, *Serie O.I.I.* (1967) Miloše Urbáška, *Krychle a Pád* (1967) Stanislava Kolíbala, *Akustická kresba* (1967) Milana Grygara, *Hlava Jiřího Koláře* (1966), *Optický reliéf* (1967) Jiřího Hilmara, *Struktura Pole* (1967) Václava Boštíka, *Prostorový projekt* (1966-67) Huga Demartiniho, *Skleněný rytmus III* (1965) Milana Dobeše.

z barevných tyček, kterými mohli návštěvníci pohybovat. Miloš Urbásek představil tisky se zvětšenými čísly *Téma 0 – 1 / 2- VIII / 2*. Práci, která připomínala *Mobiles* Alexandera Caldera, byla pohyblivá asambláž *Gravitabil 1-5* Jiřího Bieleckého.

Ke konstruktivistickému a kinetickému směru patřily i zrcadlové reliéfy *Reversní pohyb* (1968) Milana Dobeše a řada *Prostorová variace konvexních zrcadel I. a II.* (1967-68) Huga Demartiniho, jenž jako materiál použil chromovaný plech. Demartiniho sada konvexních zrcadel byla spolu s Dobešovým reliéfem s polokoulemi vystavena roku 1967 na Bienále v San Marinu.

Velmi zajímavé jsou perforované grafické práce Aleny Kučerové jako *Druhý list* (perforace a suchá jehla, 1965), které úplně nepostrádají ani ztvárnění lidské postavy, ani krajiny. Konstruktivistický malíř Zdeněk Sýkora se věnoval studiu vnitřní struktury geometrických tvarů, což se kupříkladu odrazilo ve slavném oleji *Struktura černobílá* (1967) představující mřížovitou strukturu rozdělenou na červené a bílé tečky.

Otakar Slavík se prezentoval olejem *Helena* (1968) představujícím ženskou postavu vytvořenou z barevných teček, takže připomínala rozostřený obraz jako pixely na televizní obrazovce. Podobným dojmem působily i olejem vyvedené krajiny Václava Boštíka *Pole červené, Pole modré, Pole oranžové* (1968), a to díky mřížovité struktuře modulované barevnými kruhy. Autor do nich ale zakomponoval i atmosféru typickou pro své předchozí krajiny, které postupně nabíraly na abstraktnosti, ale přitom se vyznačovaly citlivostí vůči chromatickým vlastnostem světla.

Boštíkovy obrazy ještě prostupuje lyrická atmosféra, jež je vzdálená umění konkrétníků. Mříž byla též základní strukturou figurativních maleb *Studie* či *Tabule* (1968) Jana Kotíka, které byly ještě svázány s lidským portrétem.

Kotík své akrylové a kombinované obrazy realizoval téměř až technikou pointilismu, kterou postavu fragmentuje, takže trochu připomínaly postimpresionistickou dvojrozměrnost Pierra Bonnard, jehož postava přechází do tapety. Akrylem malované čtvercové formy Jana Kubíčka nazvané *Čtyři variabilní čtverce* (1967) se pro změnu blíží preciznosti znaku hard-edge painting malířů Kennetha Nolanda a Ada Reinhardta.

Plastičtější dojem působí geometrické reliéfy Karla Malicha *Prostorová plastika* (mosaz, 1968) a *Žlutý koridor* (1968) vytvořené za použití dřeva a syntetických materiálů. Jde o reliéfy dokládající přechod od dvojrozměrnosti čtverce a válce k trojrozměrnosti válcového koridoru prostupující skutečný prostor.

Přechod od kresby k reliéfu je vidět i na případě *Reliéfní komposice* (1967) Kamila Linhart. Kratinovy objekty, Linhartovy reliéfy a především Mirvaldovy abstraktní obrazy se blíží

geometrismu abstraktní malby Perilliho, Dorazia či Accardiho a geometrickým sochám Carrinovým a Unciniho.

Zatímco Mirvaldovy a Hilmarovy nerovné - dojem pohybu navozující - povrchy mají blíže „programovanému“ zkoumání italských kinetických skupin, Gruppo T a N.

Konceptuálnějším a jen minimálně procesuálním pojetím se vyznačují též sádrové sochy Stanislava Kolíbala *Bývalý kruh* a *Mizející tvar*, *Krychle* a *Pád* (1967-1968), v jejichž případě autor pojal čas jako nestabilitu a přeměnu formy prostřednictvím postupné a částečné rezignace na geometrická tělesa, což se nedá říci o *Akustických kresbách* (1968) Milana Grygara, které jsou jiného ražení. Tyto kresby dokumentují performativní činnost pohybujících se mechanických objektů zanechávajících na papíře otisky jako od poštovního razítka. Dadaističtější a humornější vyznění pak mají *Evidentní básně* Jiřího Koláře založené na hře s dvojsmysly a na nahodilé kombinaci vět a obrazů. Kolář se spolu s V.

Hejnou představil sérii *Čekání na Rousseaua*, jakož i „prostorovými kolážemi“ neboli velkými papírovými kolážemi zohýbanými tak, že vytvářely obrovské objekty, jako tomu bylo v případě *Lod'ky* či *Konika* (1964).

Vedle Koláře byli zastoupeni další hlavní protagonisté české vizuální poezie: Zdeněk Barborka (*Procesuální text*), Valdimír Burda (*Ready made a minibásně*), Josef Hiršal a Bohumila Grogerová (*Gramatikální text*), Josef Honys (*Nekomutativní texty*), Ladislav Nebeský (*Binární poesie*), Jindřich Procházka (*Narativní básně a internacionalismy*) a Jiří Valoch (*Vizuální texty I.-VIII.*).

Výstava nejenom originálně propojila vizuální poezii, neokonstruktivismus a konkretismus, ale také předjímala jisté prvky environmentu, nového uměleckého směru, který lze spojovat s prostorovými instalacemi Arte Povera nacházejícího se na půl cesty mezi minimalistickým sochařstvím a procesuálním dílem a vyznačujícího se přidáním performativní a divadelní složky.

Na výstavě *Nová citlivost* byla přítomna konstruktivismu blízká díla navozující svými spirálovitými odstředivými a dostředivými tvary pocit pohybu a zároveň znovu strukturující geometrické tvary jako krychle či válce. Byly tam též umělecké objekty připomínající dadaistický ready made, jakož i několik krychlových objektů blížících se svou staticností a tíhou – komponenty byly často prefabrikované, takže postrádaly vnitřní pohyb typický pro konstruktivistickou strukturu – minimalistickému sochařství, konkrétně to lze říci třeba o dílech Kolíbala, Ságlové a Koláře.

Několik umělců *Nové citlivosti* se v jistých ohledech blížilo směru Arte Povera. Lze vystopovat několik společných témat: již probraný motiv krychle, motiv životních energií a motiv prostoru-

prostředí.

Pascalioho krychle s hlinou *1 m³ země*, *2 m³ země* (*1 m³ di terra*, *2 m³ di terra*, 1967) mohou na první pohled připomínat krychli v kinetických reliéfech *Reversní pohyb* Milana Dobeše, krychli s pingpongovými míčky z *Prostorového objektu* Zorky Ságlové, nepravidelnou krychli Stanislava Kolíbalu nazvanou *Krychle a pád*, či krychlovou strukturu *Prostorový projekt* Huga Demartiniho.

Veškeré tyto práce se představily v rámci pražské výstavy *Nová citlivost* v roce 1968. Při pozorném pohledu na díla a jejich názvy jsou však zřetelné značné rozdíly, neboť u Pascalioho se jedná o ironickou reflexi ocelových minimalistických krychlí Sola Le Witta a Donalda Judda. Pascali na ně reaguje krychlemi se zeminou, před technickou společností dává přednost návratu k přírodě.

Demartini a Dobeš pro pražskou výstavu naopak použili konstruktivistické lesklé polokoule. Soustředili se na zkoumání vizuálního vnímání objektu v pohybu a na geometrickou strukturu multiplikovanou do nekonečna, zatímco Juddova minimalistická a Pascalioho poveristická socha nebyla ničím jiným než venkovní schránou, která ztratila vnitřní strukturu a střed a fungovala ve vztahu k okolnímu prostoru a k hledisku pozorovatele.

Mezi Pascalioho a Kolíbalovou krychlí snad existoval jistý vztah, neboť u obou jde o kontrast mezi organickým a neorganickým, mezi přírodní formou tíhnoucí k nepravidelnosti, nestabilitě a proměně v čase a dokonale geometrickou a definitivní formou krychle.

I přes tuto podobnost a skutečnost, že oba umělci měli u uměleckého díla po vzoru Duchampa rádi dvojsmysly, Kolíbalova *Krychle* nikdy úplně nerezignovala na racionalismus konstruktivistické struktury, zatímco Pascalioho *1 m³ země* tíhnul k teatralizaci sochy v úzkém vztahu k okolí, což z něho dělalo dílo z kategorie *site specific*.

Krychle ale byla obecně emblémem 60. let. Z poveristů se Pistoletto prezentoval prací *1 m³ nekonečna* (*1 m³ d'infinito*, 1966) v podobě tmavé ocelové krychle, jejíž vnitřní stěny tvořila zrcadla. Dílo bylo vystaveno na výstavě *Arte Povera* v Monaku (1971) a bylo součástí řady *Méně objektů* (*Oggetti in meno*). Zrcadla byla uvnitř krychle a myšlenka prostoru donekonečna se odrážejícího v zrcadle byla čistě záležitostí představitivosti.

V roce 2010 Pistoletto pro florentské Centrum současné kultury Strozzi (Palazzo Strozzi) připravil instalaci *1 m³ nekonečna v zrcadlové krychli* (*1 m³ d'infinito in un Cubo specchiante*), kdy zmíněnou ocelovou krychli umístil doprostřed krychlové místnosti, jejíž stěny byly pokryty zrcadly a jež byla průchozí pro publikum.

S Pistolettovou krychlí by snad bylo možné srovnávat Demartiniho práci *Modrá krychle* (chromovaný plech, organické sklo, 1968-69), která ovšem nebyla součástí putovní *Nové*

citlivosti. Dermartiniho práce odrážela okolní prostor, zatímco tmavá krychle Pistolettova nikoli – hra zrcadel byla uzavřená uvnitř.

Do jedné stěny Demartiniho krychle byla zapuštěná koule deformující jako sklo lupy či objektiv fotografického aparátu okolní krajinu.

Vnější stěny Pistolettovy krychle přeškrťovalo „X“, jako by šlo o obrovský hermeticky uzavřený poštovní balík. Znak „X“ připomínal „X“ na bílém čtverci vyfotografovaném na jisté louce podle jisté perspektivy Janem Dibbetsem. Titul díla zněl *Čtverec se dvěma úhlopříčkami. Korekce perspektivy* (*Square with Two Diagonals. Perspective Corrections*, 1968). Ne náhodou ho tento holandský konceptualista vystavil v Amalfi, kde byl zastoupen i Pistoletto.

Na *Nové citlivosti* v Praze a Brně se objevily různé krychle – Dobešova ocelová a skleněná nazvaná *Rytmus světla* a *Reversní pohyb*, *Mobil* (1968), opatřená elektrickým motorem pohybujičím blikajícími světly; Ságlové krychle *Bez názvu*; Kratinovy krabice plné dřevěných tyčinek, jako *280 bílých krychlí na ose* a *Bílý hřivnáč* (1967), vycházely z konstruktivistických východisek, které se lišily od těch poveristických.

Pokud tyto práce porovnáme s Anselmovým dílem *Bez názvu - Krychle* (*Senza Titolo - Cubo*, 1967) vystaveným na přehlídce v Amalfi, můžeme i zde konstatovat odlišné výsledky. Anselmova krychle byla potažena umakartem a uprostřed horizontálně rozdělena na dvě stejné části. Mezerou procházely ocelové tyče a v horní stěně se nacházela vodováha

. Anselmo o svém výtvoru hovoří jako o nástroji k měření váhy a gravitačních sil: „*Krychle ztrácí jakoukoli formální hodnotu, vyjadřuje pouze nějakou situaci energie*“.²¹⁸ Anselmo též vytvořil *Kroucení* (*Torsione*, 1968) v podobě betonové krychle, do jejíž vrchní stěny byla zapuštěná dřevěná tyč, okolo které byla obtočená zvířecí kůže. Uvzlá obtočená tyč vytvářela napětí protichůdných sil, jež zablokoval venkovní prvek. Anselmovo dílo se opírá o fyzickou energii, a nikoli o mentální či duchovní, a má málo co do činění s Boštíkovým či Malichovým zkoumáním duchovních energií.

Krychlí se zabýval i Alighiero Boetti, který svůj výtvor nazval *Zig Zag* (ocel, dřevo, malba, 1966). Ocelová krychlová kostra a barevné pásy táhnoucí se různými směry připomínají tkalcovský stav. V případě krychle *Zig Zagu* se jedná o ironický citát abstraktního malířství s barevnými proužky typu Hard edge painting (zvaného Colour field painting) Franka Stelly, Kennetha Nolanda a Evropanek Bridget Rileyové a Agnes Martinové. Boettiho dílo vystavené roku 1967 v turínské galerii Stein lze srovnávat s abstraktní malbou Jana Kubička, a zejména s jeho akrylovými barvami namalovaným obrazem *Čtyři variabilní čtverce* (akryl, 1967)

218 Giovanni Anselmo, *Senza titolo*, in: Viz Celant, *Arte Povera. Storia e storie* (pozn. 182), s. 43.

vystaveným na přehlídce *Nová citlivost*. Dotyčný malíř v katalogu povrzuje zájem o Hard edge: „Zajímá mne úsilí několika skupin amerických, anglických a evropských malířů a sochařů, jejich snaha o hledání nových forem výtvarného vyjádření. (Z řady jmen např. Vasarely, Kelly, Caro, Nolland, Vaux, skup. Zero, Lenk a jiní).”²¹⁹

Kubíček nejenom prokazuje znalost amerického malířství, ale také podtrhuje, že tato forma umění představuje moderní společnost a reflektuje utopie nových avantgard: „V oblastech mimo vrchol kulminačních bodů velkých kultur vznikají nové formy, celé nové struktury výtvarného myšlení. Formuje a hledá se nový řád a nová řeč. V budoucnu se stane slovo UMĚNÍ pouze dorozumívacím znakem. Bude se jím rozumět forma, odpovídající estetickým potřebám člověka. Nezávisle na tom, bude-li to obraz, báseň, architektonický tvar nebo něco úplně jiného. Tento lidský autoportrét (autoprojekt člověka?) vyjádření touhy po řádu, se pokusí o překlenutí problémů současné civilizace.”²²⁰

I v tomto případě je ale rozdíl ve formě a obsahu mezi Boettiho krychlí *Zig Zag* a Kubíčkovou malbou zásadní – poveristický umělec americké proužkované malířství cituje téměř parodicky a manifestuje svůj odstup od racionalistické utopie směru Hard edge painting, zatímco český malíř ho bere v potaz s velkou vážností; kompozicím opakovaných a často se navzájem odrážejících a mřížovitě uspořádaných geometrických forem, jakož i vztahu mezi plochou malby a rámem obrazu se věnuje dlouhou dobu.

Pokud budeme pokračovat ve srovnávání poveristických umělců s umělci *Nové citlivosti*, nepodaří se nám mnoho společného s českými pracemi najít ani v případě Fabrovy krychle vystavené pod názvem *V krychli* (*In Cubo*, 1966) na výstavě ve Folignu. Jde o krychlovou konstrukci vysokou jako její autor a potaženou téměř průhlednou bílou bavlnou. Návštěvník ji může nadzvednout a ocitnout se uvnitř jako v nějakém stanu.

Měřítkem díla je opět lidské tělo stejně jako na kresbě *Vitruviovský člověk* (*L'Uomo vitruviano*) Leonarda da Vinciho (1490), na které je lidské tělo umístěno do dokonalého kruhu a čtverce. Fabrovo *V krychli* se neřídí programovými zásadami kinetismu, který předpokládá pohybující se objekt, jehož forma je předem dána. Obrovská nepravidelná krychle je prázdnou strukturou, která stejně jako minimalistické sochařství získává smysl pouze ve vztahu k výstavnímu prostředí, kde se pohybuje divák.

Stejně jako u amerického minimalistického sochařství se jedna forma díla zdá odlišná a mění se podle pozice, kterou k uměleckému objektu zaujímá pozorovatel – nejdříve jste vně krychle, potom ji nadzvednete a ocitnete se uvnitř. Krychli lze postavit či složit jako stan, a to jí oproti

219 Viz Padrta, *Nová citlivost. Křižovatka a hosté* (pozn. 207), nestr.

220 Ibidem, nestr.

uzavřené minimalistické krychli obdařuje prvkem navíc. Poveristický objekt vchází do kontaktu nejenom se zrakem diváka, jako tomu je u konstruktivistické kinetické sochy, ale i s jeho tělem. Celkově lze konstatovat, že krychle z dílny Dobeše, Demartiniho, Kratiny, Kolíbala a Ságlové představené na přehlídce *Nová citlivost* opouštějí tradiční kánony plastické sochy a reflektují kontrast mezi konečným a nekonečným dle tradice započaté futuristy a rozvíjené konstruktivisty.

V případě Ságlové krychle s míčky na ping pong se ke slovu dostává i gravitační zákon a nestabilita. Krychle od Anselma, Fabra či Pistoletta jsou chápány jako nádoby obsahující hmotu a energii. Jsou to sofistikované nástroje k představení abstraktních konceptů jako gravitačních sil, a jsou to objekty zaplňující konkrétní prostor, chtějí představovat obytná či průchozí „prostředí“. Občas pracují s abstraktními a mentálními prostory, jako například s myšlenkou nekonečna.

Fabro reflektuje avantgardní mýtus nového humanismu umění, který již neodráží zákony perspektivy, nýbrž trojrozměrnost skutečného prostoru. Už samotný název *V krychli* poukazuje na možnost vstoupit do objektu chápaného jako „obyvatelné prostředí“. Luciano Fabro studoval možnost „obývat“ vnitřek svého krychlo-stano-domu a vlastní práci popsal následovně: *„Kompoziční struktura je vázána pouze vztahem k reálné situaci, která jako v případě krystalů vyzývá uživatele k uspořádání prvků díla, ale také k uspořádání nových environmentálních situací, které se zmaterializují skrze přítomnost díla; [...] Prostorovost je přijímána jako objektivní důkaz, neboť je tvořena prostředím struktury, prostorová objektivizace se odděluje od komponentu masa-hmota.“*²²¹

Lze tedy konstatovat, že sdílený motiv krychle v pracích poveristů a umělců *Nové citlivosti* vyústil ve značně odlišné výsledky. Další srovnání lze učinit v případě díla *Prostorový objekt* Zorky Ságlové (dřevo, guma, lak, 1968), která v Praze vystavila objekt ze dřeva a gumy v podobě krychle, z níž na zem jako by padaly pingpongové míčky. Tato instalace si pohrává s kontrastem mezi statičností krychle a dynamičností bílých míčků vypadávajících z ní.

Práce Arte Povera nepřipomíná pouze tvar krychle, ale také princip „procesuálnosti“, na teoretické úrovni, vlastní pádu míčků, které mohou vyvolat změnu v rozmístění předmětů v prostoru, a tudíž v jeho uspořádání v něm.

Ságlové artefakt odporuje statičnosti krychle, neboť je v něm zapracován prvek míčků zdánlivě z ní padajících. Tento optický efekt se blíží strategiím procesuálního umění, neboť v jednoduchosti míčků připevněných ke krychli se skrývá „performační akt“, který se mění v

221 Luciano Fabro, *In Cubo* 1966, in: *Lo Spazio dell'Immagine* (kat. výst.), Palazzo Trinci, Foligno 1967, s. 82.

čase.

Není náhodou, že se Ságlová krátce nato proslavila jedním z prvních happeningů uspořádaných uvnitř galerie. Jednalo se o výstavu/happening *Seno a sláma* zorganizovanou v rámci expozice *Někde něco* Běly a Jiřího Kolářových ve Špálově galerii v srpnu 1969.²²²

Ságlová do jedné místnosti galerie na zem umístila veliké voňavé balíky sena a do druhé balíky slámy. V průběhu akce z reproduktorů hrála rocková hudba a sama autorka svůj počín shrnuje takto: „*V jedné místnosti jsem vystavila žluté balíky slámy a zelené balíky sušené vojtěšky, v druhé místnosti seno, které jsme s přáteli dosoušeli, kopili a rozhazovali. Návštěvníci denně ze sena a slámy vytvářeli spontánně nové sestavy. K tomu na stěnách cvrkalo množství kobylek a hrála reprodukováná rocková hudba.*“²²³

Špálovu galerii provonělo seno a cvrkaly v ní kobylky, čímž se do města dostala venkovská příroda a pocit léta a slunce. Umělkyni šlo o vytvoření synestetického díla schopného aktivovat všechny smysly návštěvníků: zrak, čich, sluch, hmat.

Pokud srovnáme prostorovou instalaci *Seno a sláma* Zorky Ságlové s pracemi Arte Povera, je možné nalézt jisté podobnosti. Především se jedná o jeden z mála případů, kdy nějaká česká umělkyně v 60. letech použila přírodní a „chudé“ materiály jako seno a vytvořila site specific dílo, přičemž při rozmisťování exponátů si počínala nahodile stejně jako poverističtí umělci. Kromě toho použila materiály rychle podléhající času, a vytvořila tak efemérní dílo, což je rys shodný s díly poveristů. Životnost tohoto artefaktu se kryla s dobou trvání výstavy. Umělkyně neměla v úmyslu svůj výtvar zachovat, maximálně ho, ve shodě s poveristy, reprodukovat jinde. Ságlová tedy ve chvíli, kdy uspořádala svůj galerijní happening, vytvořila dílo, jehož zbytky nebyly jen materiálním svědectvím performančního aktu, nýbrž i promyšleným uměleckým dílem, které se dalo vystavit. Dílo-instalace *Seno a sláma* obsahuje celou řadu odkazů spojených s konceptem „pospolitosti“, což je termín svázaný s koncepcí solidárnosti, příbuzenství, sousedství a spolupráce mezi členy malé místní komunity, které dříve fungovaly v malých venkovských společenstvích.

Ságlové práce připomínají jutové pytle naplněné obilím, kávovými zrny či uhlím Jannise Kounellisem. Neobvyklé materiály použité Kounellisem a Pascalim odkazují na zemědělské produkty italské rolnické společnosti, která v 60. letech v důsledku závažného ekonomického a průmyslového rozvoje mizela. V tomto smyslu práce Zorky Ságlové, stejně jako práce poveristických umělců dávají v myslí vytanout smyslu „pospolitosti“ venkovského světa.

Stejně jako u Arte Povera i zde se umělecký objekt skrze přiblížení se umění skutečnému

222 Jiří Padrta, *Někde něco* (kat. výst.), Galerie Václava Špály, Praha 1969.

223 <http://www.artlist.cz/dila/seno-slama-500/>, vyhledáno 30.4.2016.

životu, neopakovatelné zkušenosti události a každodenního života dematerializuje.

Lze říci, že počin-dílo *Seno a sláma* koresponduje s uměleckými strategiemi poveristických tvůrců a s uskutečňováním Celantovy „vizualizované a materializované myšlenky“, což o více než deset let později ve svých pracích se senem, jako např. *Sláma* (1980), *Zaplnění* (1982), *Přesložení* (1982) zrealizuje i pražský Ivan Kafka.²²⁴

Různými performancemi a prací s „chudými“ materiály jako voda, oheň a ideou energie se v 80. letech vyznačovala další pražská umělkyně Margita Titlová – Ylovsky participující například na výstavě-symposiu Chmelnice-Mutějovice (1. 10. 1983), kde byl Ivan Kafka zastoupen *Zavěšením*.²²⁵

Jedná se ale o tvůrce o generaci mladší než *Nová citlivost* a Arte Povera, kteří by nicméně zasloužili samostatné pojednání. V každém případě jsou Titlové i Kafkovy práce z 80. let velmi zajímavé a kvalitní a lze konstatovat, že při jejich tvorbě byly použity podobné metody a materiály jako u více než o desetiletí starší produkce z dílny Arte Povera. Vzhledem k izolaci umělců v době Normalizace a nedostatku informací o dobové umělecké scéně ovšem nelze mluvit o osvojení nebo citování poveristických či landartových prvků.

Bude tedy vhodnější věnovat se nadále mezinárodnímu srovnávání generace 60. let, což činil kupříkladu Josef Hlaváček ve svých krátkých textech zabývajících se Demartinim, Kolářem, Sýkorou a Čestmírem Kafkou, otcem Ivana Kafky. Ve sbírce statí *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění*, Hlaváček zaslouženě umělce jako Sýkoru, Koláře a další z *Nové citlivosti* klade do souvislosti se zkoumáním na poli konstruktivismu a vizuální poezie.²²⁶

Díky použití neuměleckých materiálů a povaze uměleckých objektů umístěných na základě jistého kritéria do výstavního prostoru, se kterým jsou v úzkém vztahu, stojí za to nadále srovnávat *Seno a slámu* Zorky Ságlové s pracemi Jannise Kounellise, Maria Merze, Giuseppeho Pennoneho či Waltera De Marii.

Tuto příbuznost zaregistrovala Mahulena Nešlehová: „*Pokud máme na mysli vztah českého umění k hnutí arte povera, pak nelze nepřipomenout instalaci Seno a sláma, kterou Zorka Ságlová realizovala v srpnu 1969 ve Špálově galerii v Praze. Její akce [...] se tak připojila k činu Waltera De Marii, který o rok dříve umístil padesát krychlových metrů bláta do prostor*

224 <http://www.artlist.cz/ivan-kafka-946/>, vyhledáno 30.4.2016; ; Karel Srp, *Ivan Kafka* (kat. výst.), Galerie hlavního města Prahy, Staroměstská radnice, 1992; Lenka Bučilová, *Zorka Ságlová*, Kant, Praha 2009.

225 Marie Judlová píše: „Bylo tu však také několik center zvlášť koncentrované energie – místa šamanských ohnišť a vodních nádrží Margity Titlové [...]. Sympozium vyvrcholilo v den zahájení, o víkendu 1. a 2. října. [...] hned po neděli naši práci srovnali se zemí. „Pokyn přišel z ministerstva vnitra, likvidovali stejní traktoristé, kteří předtím pomáhali. Zapálili i centrální Kavkův kubus *Zavěšení*, a narušili tím tektoniku celé chmelnice.“ - Cifr.: Marie Judlová, Sympozium v Mutějovicích. Pokus o překonání možného, in: Milena Slavická - Marcela Pánková (eds.), *Tematické čtvrtletíky: Zakázané umění II. Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2, s. 58-59.

226 Josef Hlaváček, *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (jak praví r.f.)*, Artefact, Praha 1999.

mnichovské Heiner Friedrich Galerie, a svým způsobem také ke Kounellisovu předvedení koní v Gallerii L'Attico v Římě v roce 1969. Nutno ale poznamenat, že seskupení balíků slámy a balíků sušené vojtěšky Zorky Ságlové v prestižní pražské galerii, s nimiž mohl návštěvník spontánně zacházet, mělo v souvislosti se sovětskou okupací a přítomných vojsky specifické vyznění. Přímostí gesta se tato instalace také nejvíce přiblížila syrovosti záměrů italského hnutí.“²²⁷

Výstavou *Seno a sláma* česká umělkyně v galerii divadelně navodila dojem výletu na venkov v době srpnové senoseče. Odkaz na přírodu a divadelnost této site specific práce se velmi podobaly „divadelnosti“ tehdejších poveristických děl Kounellise, Merze, Pascaliho či Pennoneho. Ságlové výtvar obzvláště připomíná instalaci Pina Pascaliho, zrealizovanou roku 1967 a nazvanou *Balík sena (Balla di fieno)*.

Pascali tvořil ji balík sena umístěný na dřevěném stole a přichycený dráty. Instalace se přírodním venkovským motivem jasně hlásila k „chudému umění“.

Stejně jako tomu bylo u asambláže pracovních náčiní jako hrábě či vidle nazvané *Zemědělská nářadí (Attrezzi agricoli, 1968)* Pascaliho (připomínající instalace zemědělského náčiní Kryštofa Kintery v 90. letech).

Italský sochař tyto objekty používal při různých performancích, z nichž jednou bylo například zorání pole na pláži a následné vystavení zemědělského náčiní podél zdi galerie.

Dnes jsou umístěny v římské Národní galerii GNAM, pro něž je zakoupila ředitelka Palma Bucarelliové krátce po velké Pascaliho retrospektivě (31. 5.– 27. 7. 1969)²²⁸ uspořádané po jeho úmrtí při dopravní nehodě.

Při srovnání výše zmíněných dvou prací vycházejí najevo rozdílné cíle a obsahy.

Pascaliho balíky sena představují nostalgickou vizi ztraceného světa italské zemědělské společnosti po nástupu industrializace, zatímco v případě Ságlové šlo zřejmě o způsob protestu proti sovětské okupaci Prahy v roce 1968.

Výstava ve Špálově galerii se dočkala divoké reakce úřadů. Způsobila skandál a komunistický establishment její autorku na dlouho vyloučil z oficiální umělecké scény. Ságlová byla posléze nucena své happeningy uskutečňovat mimo města a v době normalizace se velmi rychle stala undergroundovou umělkyní.

Zorka Ságlové v krajině uspořádala např. happening *Házení míčů do průhonického rybníka Bořín* (duben 1969) spočívající v naházení 37 barevných míčů do vody.²²⁹ Přestože poselství je

227 Mahulena Nešlehová, *Mezi meditací a expresí. Podněty arte povera, redukce výtvarných prostředků a dynamika výrazu*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI / 2, 1958 / 2000*, Academia, Praha, 2007, s. 629-630.

228 Palma Bucarelli, *Mostra di Pino Pascali* (kat. výst.), Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ed. De Luca, Řím 1969; <http://www.gnam.beniculturali.it/index.php?it/23/gli-artisti-e-le-opere/784/attrezzi-agricoli>, vyhledáno 30.4.2016.

229 Zorka Ságlová: „V dubnu po roztání ledu jsme hodili do rybníka 37 míčů tří barev (modrá, zelená, oranžová), vznikla

odlišné, jsou Ságlové happeniny jedním z mála případů, kdy je možné tvorbu srovnávat s tehdejšími počiny poveristů. Happeniny Zorky Ságlové představují jeden ze vzácných případů, kdy je možné učinit srovnání s poveristickými počiny stejné doby, přestože poselství se lišilo, neboť hlavním motivem byly v jednom případě venkovské rituály a ve druhém myšlenka „pospolitosti“.²³⁰

Co se týče *Nové citlivosti*, lze ještě tvorbu Arte Povera srovnávat i s environmentálním počinem *Ložnice* (1967) slovenského umělce Stana Filka. Bylo by možná až příliš odvážné srovnávat Filkovu instalaci s ložnicemi Američana Edwarda Ralpha Kienholze, ale můžeme se pokusit učinit to v případě některých zařízení bytu připomínajících objekty-nábytek Gianniho Piacentina uvedených na výstavě *Obyvatelné umění* (*Arte abitabile*) v turínské galerii Sperone (1966), kde Pistoletto vystavil první řadu *Méně objektů* (*Oggetti in meno*) sestávající z nábytku jeho atelieru (červen-červenec 1966).²³¹

Stano Filko se svými instalacemi plnými domácích předmětů v Praze započal roku 1965 a do roku 1966-67 se datuje realizace *Environmentu Univerzálu* vystaveného v roce 1969 v Galerie Ursula Wendtorf-Kunstverein, Oldenburg-Düsseldorf. Jednalo se o průchozí instalaci velmi moderního, téměř futuristického designu a zrcadlových povrchů trochu připomínajících kinetické práce Castellaniho a Bonalumiho.²³²

Kritik Zdeněk Felix v roce 1966 napsal katalogový text k Filkově výstavě nazvané *Obydlí 1966. Skutečnosti současnosti*, kterou hostila galerie na Karlově náměstí (3. 2. - 5. 3. 1967).²³³ Stano Filko v rámci site specific díla *Obydlí 1966* do galerie nastěhoval vlastní nábytek, obrazy, sochy, zkrátka vše, co mu doma přišlo pod ruku, čímž chtěl ve veřejném prostoru reprezentovaném galerií umění představit domácí životní prostor. Nedlouho poté se zrodilo dílo *La chambre d'amour* (1966) uvedené v rámci *Nové citlivosti* ve verzi instalace *Ložnice*. Instalace *La chambre d'amour* sestávala z manželské postele, do které namísto osob-soch umístil lidské siluety rozpořehované mechanismy a pákami. Zdá se, že Filko ve svých pracích představuje rezidua jistého duševního procesu – vystavené objekty jsou svědectvím o umělcově

plovoucí plastika unášená větrem a vlnami. Nechali jsme ji na hladině. (místo: rybník Bořín v zámeckém parku v Průhonicích u Prahy, účastníci: autorka, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Jan Ság, členové hudebních skupin The Primitives Group, The Plastic People of the Universe a jejich přátelé).“ - Cifr.: <http://www.artlist.cz/en/works/hazeni-micu-do-pruhonického-rybnika-borin-100501/>, vyhledáno 30.4.2016.

²³⁰ Ságlová o Happeningu Pocta Gustavu Obermanovi: „Březen 1970, Bransoudov u Humpolce, místo, které ještě ve 13. století připomíná papež Honorius III. jako místo pohanských mystérií. Účastníci: autorka, Milan Hlavsa, Ivan Jirous, Věra Jirousová, Jan Ság. Ve sněhové vánici jsme naplnili 31 igelitových pytlů jutou a benzinem. Rozložila jsem je v hlubokém sněhu do kruhu a za soumraku jsme je zapálili. Ohně vytvořily ve sněhu hluboké krátery. Gustav Oberman byl místní švec, který na počátku německé okupace chodil po kopcích a plival oheň, dokud ho němečtí četníci neztloukli.“ - Cfr.: <http://www.artlist.cz/en/works/pocta-gustavu-obermanovi-100502/>, vyhledáno 30.4.2016.

²³¹ Viz Christov-Bakargiev, *Arte Povera*, (pozn. 196), s. 49.

²³² Dušan Brozman, *Stano Filko*, Arbor vitae, Praha 2005.

²³³ Zdeněk Felix, *Stano Filko. Obydlí současnosti a skutečnosti*, Galerie na Karlově náměstí, Praha 1967.

každodenním rituálu či gestu. A snad je to tento duševní proces, který Filka v *Ložnici* (1968), již se přibližuje uměleckým strategiím Arte Povera, žene vpřed.

Pohled do zrcadla je pro tohoto slovenského umělce stejně jako pro Pistoletta akt nabitý významy, dochází při něm ke konfrontaci s divákem a zdá se být rituálním gestem rozpoznání sama sebe a komunikace s vnějším světem. Jakoby veřejnost zval, aby ono prázdno zaplnila a odrážela se v podlaze, přičemž docházelo ke dvojitému efektu – divák byl nucen přiblížit se k posteli a shlédnout svůj odraz v podlaze, čímž se stával protagonistou uměleckého díla. Zároveň fyzicky jistým způsobem prostor instalace „obydlil“.

Funkce zrcadla byla určující jak v Pistolettových *Zrcadlových obrazech* (*Quadri Specchianti*), tak v *Ložnici*, kde se člověk odrážel v zrcadlové podlaze a vstupoval do díla. Stejným způsobem se návštěvníci mohli shlížet i v Pascaliho instalaci *Moře* (*Mare*).

Filkova instalace se stávala site specific a interaktivním dílem, neboť jako práce poveristů i ona vytvářela úzký vztah mezi divákem a výstavním prostředím. Měla tedy sociální a komunikativní funkci, která divákům umožňovala navázat mezi sebou vztah a jiným způsobem vnímat životní prostor.

Tomáš Pospiszyl napsal zajímavou stat' o Filkově vztahu ke slovenskému konceptuálnímu proudu nazvanou *Národní konceptualismus*.²³⁴ Kritik v ní srovnává západní konceptualismus s konceptualismem východoevropským. Analyzuje práci Rusa Ilji Kabakova, Maďara Tamáse Szentióbyta, Poláka Tadeusze Kantora, slovinské skupiny OHO a chorvatské skupiny Gorgon, kteří všichni používali texty, asambláže, mapy či obrazy stejným způsobem jako Stano Filko. Ten mezi 70. a 80. lety rozvinul formu konceptualismu svázanou s národními a veskrze utopistickými projekty o komunikaci mezi lidským druhem a civilizacemi jiných galaxií i s mimozemskými tématy.

Proslavil se hlavně manifestem *Happsoc I-III* věnovaným městskému folkloru a vizím budoucnosti lidstva. A to je také důvodem, proč není Filkovo dílo po roce 1968 již srovnatelné s výtvary Arte Povera.

Skupinová výstava *Nová citlivost* se stala setkáním a platformou k výměně nápadů a prezentací nejlepších výsledků uměleckého snažení toho či onoho autora. Anketa, kterou katalog *Nová citlivost* obsahoval, připomínala debatu českých umělců a kritiků reagující na Benátské bienále z roku 1968 otištěnou časopisem *Výtvarné umění*.

234 Vytvořil archiv novinových fotografií zobrazujících národní český a slovenský folklor, jejichž konkrétním příkladem je například práce *Katedrály humanismu* z roku 1968 založená na fotografii Alexandra Dubčeka. Následně Filko pracoval se symboly, zobrazeními, kolektivní pamětí či nacionalismem mladého Slovenska a kladl je do vztahu k evropské civilizaci. Šlo o umělecké zkoumání, které bylo pracím Arte Povera vzdáno. - Cifr.: Tomáš Pospiszyl, *Národní konceptualismus. Obrozenécké motivy v díle Stana Filka a Júliuse Kollera*, in: Idem, *Asociativní dějepis umění*, Tranzit, Praha 2013, s. 81-121; Zdeněk Felix, *Z ateliéru Stanislava Filka*, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 7, s. 350-351.

V katalogu výstavy jak v Brně, tak i v Praze figurovala anketa zkoumající pohled umělců na pozitivní a negativní stránky technické civilizace a postoje českých umělců k západoevropským neoavantgardám: „*Či úsilí považujete v současném světovém umění za blízké Vaší práci – a které myšlenky ještě kromě toho oceňujete? Jaký je Váš vztah k současné civilizaci a co soudíte o její orientaci z hlediska dnešního umění?*“²³⁵

Odpovědi na položené otázky se různily. Například v pražském katalogu umělkyně Běla Kolářová „*považuje za blízkou vlastní práci snahu skupiny Zero*“ a na téma „*technické civilizace*“ tvrdí, že bude: „*svět nový, aseptický, čistý a na úrovni užívaných technik rovnocenný s technologickými objevy moderního světa.*“²³⁶

Také Zorka Ságlová se hlásí k „*úsilí Zera, zvláště G. Ůeckera. Z ostatního světového umění oceňuji nejvíce tvorbu Kennetha Snelsona a některých dalších autorů, zabývajících se primárními strukturami.*“. A poté, co zmínila primární struktury minimalistického proudu, dodává: „*Můj vztah k současné civilizaci je pozitivní.*“²³⁷

Miloš Urbásek v Kasselu oceňuje: „*Kotlera, Gaula, Indianu – Minimal Art, Burckhardta, Lichtensteina ad.*“. A pokračuje: „*Tento vztah se pokouším vyjádřit svými obrazy.*“

Milan Grygar uvádí popartové umělce Lichstensteina a Armana, jakož i vizuální spisovatele typu Itala Simonettiho, zatímco Hugo Demartini jmenuje americké minimalisty Donalda Judda, Johna Mc Crackena a Roberta Morrise, jakož i skupinu Zero.

Hugo Demartini se ukázal být nejpřesvědčenějším ze všech o civilizačním pokroku a o budoucnosti hovořil velmi nadšeným a utopickým způsobem: „*Jsem pro industriální civilizaci jako reálné prostředí moderního člověka. Věřím, že inženýři a konstruktéři meziplanetárních raket a meziplanetárních měst napomáhají bourat strop dnešního myšlení i ve výtvarném umění. Jsem přesvědčen, že bez jejich spolupráce je budoucí umění nemyslitelné.*“²³⁸

Karel Malich vůči civilizaci zaujímá pozitivní, nicméně ne tolik utopický postoj, když tvrdí: „*Obdivuji explozi myšlení současného světa, všechnu činnost směřující k architektuře a urbanismu, vědeckou práci kterýchkoliv oborů.*“. A dodává: „*Mám rád tento umělý svět, protože mu předcházelo velké poznání přírody-života, a jeho geniálního Tvůrce – odborníka.*“²³⁹

Zdeněk Sýkora je ještě nadšenější: „*Je mi blízké vše, co je jasné, co usiluje o řád. Metodicky jsou mi nejbližší výzkumy Maxe Benseho. Jinak oceňuji řadu projevů preferujících inteligenci a*

235 Viz Padrta, *Nová Citlivost. Křížovatka a hosté* (pozn. 207), nestr.

236 Ibidem, nestr.

237 Ibidem, nestr.

238 Ibidem, nestr.

239 Ibidem, nestr.

rozumový pořádek.“ Pokračuje kategoricky: „Civilizaci si nelze vybírat? Civilizace má jednu orientaci: civilizovanost. Z hlediska umění se na ni nelze dívat jako na odlišný jev, umění se stalo její součástí a jde s ní nebo proti ní.“²⁴⁰

Jiří Kolář zmiňuje Leviho-Strausse a hovoří o „filosofii asfaltu“: „Když mluvíme o civilizaci, nesmíme zapomenout, že mluvíme o přírodě stvořené lidmi. Filosofie asfaltu a skla je mi stále bližší než filosofie oranice a brambor.“²⁴¹

Ne všichni dotázaní ale sdíleli Padrtův pozitivní pohled na technologickou civilizaci a budoucí společnost; málo umělců odpovědělo, že je do značné míry skutečně ovlivňuje západní umělecká scéna.

Například Stanislav Kolíbal jmenoval Japonce Nogučiho spolu s Italem Fontanou a Angličanem Anthonym Carem a ohledně moderní civilizace nevykázal takové nadšení. Václav Boštík se vyjádřil pochybovačně o možnosti zlepšit společnost a varoval před jejími nebezpečími: „Obdivuji ji, ale současně si uvědomuji i obrovské nebezpečí, které civilizace představuje, je-li ponechána sama sobě. Důležité je to, co ji bude řídit. A to by měl být filosofický výklad světa a živelná potřeba estetického řádu.“²⁴²

Debata otisknutá v katalogu k *Nové citlivosti* se držela stejného schématu jako plodná diskuse mezi českými umělci a kritiky u příležitosti Benátského bienále v roce 1968, která vyšla stejného roku na stránkách časopisu *Výtvarné umění*. Rozličné názory a postoje českých umělců doplňovaly názory kritiků umění a kurátorů zabývajících se jak tuzemskou, tak mezinárodní uměleckou scénou, jejichž nejmladší zástupkyní byla Vlasta Čiháková (1944).

V roce 1968 teprve dokončovala studium na pražské Karlově univerzitě, během kterého se specializovala na japonštinu a japonské umění.

Roku 1970 se provdala za japonského občana stávajíc se tedy Vlastou Čihákovou Noshirovou a přestěhovala se do Tokia, kde se zabývala performancemi a akčním uměním. V roce 1989 se vrátila do Prahy, kde má dodnes na starost Galerii kritiků v paláci Adria.

Zdeněk Felix (1938) se naproti tomu v 60. letech stal redaktorem *Výtvarné práce*, ale v roce 1969 emigroval do Švýcarska. Tam pracoval jako osobní asistent Haralda Szeemanna v bernské Kunsthalle a posléze ve stejnojmenné instituci v Basileji. Od roku 1976 působil jako kurátor muzea Folkwang v Essenu a monackého Kunstverein, kde v roce 1991 uspořádal retrospektivu *Arte Povera 1971 a 20 let poté (Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach)*.²⁴³ Podivná souhra

²⁴⁰ Ibidem, nestr.

²⁴¹ Ibidem, nestr.

²⁴² Ibidem, nestr.

²⁴³ Zdeněk Felix, *Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach* (kat. výst.), Kunstverein, München - DuMont Buchverlag, Köln, München 1991.

osudu tomu chtěla, že to byl právě Felix, kdo v Monaku připomněl konec hnutí Arte Povera, a to dvacet let poté, co poverističtí umělci roku 1971 společně vystavovali naposledy, než Celant ve stejném roce skupinu oficiálně rozpustil. Felix momentálně žije v Berlíně a spolupracuje z pražskými galeriemi Langhans a Svit.

Miroslav Lamač naproti tomu Prahu neopustil. V Praze se narodil i zemřel (1928-1992), psal tam texty o českém umění a byl redaktorem časopisu *Výtvarné práce* i odpovědným redaktorem *Výtvarného umění* (1965-70). Vydávání *Výtvarné práce* bylo bohužel v roce 1970 zastaveno a stejný osud potkal i *Výtvarné umění* o rok později (znovu vycházelo mezi lety 1990-1996), a jeho redakční kariéra tak skončila předčasně.

Jiří Padrta (1929-1978) se stal členem redakce *Výtvarné práce* již v roce 1953. Roku 1956 podnikl cestu do Francie a od té doby se zajímal o evropský abstraktní proud. Následující rok spolu s Janem Tomešem a Miroslavem Lamačem uspořádal retrospektivu *Zakladatelé moderního českého umění*, čímž po dlouhé době komunistické cenzury jménem české kritiky zahájil proces rehabilitace první avantgardy.²⁴⁴ Padrta se zaměřil především na francouzský a český kubismus a kolem roku 1963 se začal věnovat konstruktivistické tendenci a stal se teoretikem skupiny *Křižovatka* stojící v opozici k informelu Mikuláše Medka a umělců účastnících se skupinové *Výstavy D* (1964).

Situaci lze shrnout stručným konstatováním, že čtyři dotyční kurátoři *Nové citlivosti* si vzali za své zaktualizovat pražskou uměleckou scénu.

František Šmejkal vzpomíná, jak Padrta zaujal „militantní postoj“ vůči tehdejšímu umění: „Ačkoliv zaujímá při obhajobě této linie militantní postoj, polemicky zaměřený proti introvertně informelnímu a imaginativnímu proudu, neuzavírá se do sterilního dogmatismu, jak o tom svědčí jeho studie o čelných reprezentantech právě tohoto antagonistického okruhu, o Medikovi, Boudníkovi a Piesenovi.“²⁴⁵

Úsilí kurátorské čtveřice se následně odrazilo v recenzích zmíněné skupinové výstavy, kterých nebylo mnoho, nicméně byly pozitivní. Igoru Zhořovi například ve *Výtvarné práci* vyšla recenze *Nová citlivost* zabývající se brněnskou variantou zmíněné výstavy. Definoval ji jako antiromantickou a evropskou: „Ani větší počet autorů, kteří nejsou příslušníky jediné tvůrčí skupiny, nevytváří z výstavy chaotický konglomerát, ale zřejmou, celistvou jednotu. Za mnohé patří dík i vynikající instalaci, vytvářející jakýsi kruhový řetězec, jehož střední článek tvoří sál

244 Miroslav Lamač - Jiří Padrta - Jan Tomeš, *Zakladatelé moderního českého umění* (kat. výst.), Dům umění města Brna, graf. ústředí nakl. Československých výtvarných umělců SČSVU, 1957; Miroslav Lamač, *Myšlenky moderních malířů*, nakl. Československých výtvarných umělců, 1968; Miroslav Lamač - Jiří Padrta, *Osmá a Skupina výtvarných umělců: Teorie, kritika, polemika. 1907-1917*, Odeon, edice České dějiny, sv. 69, Praha 1992.

245 František Šmejkal (ed.), in: *Sborník památky Jiřího Padrty* (1929-1978), Praha 1985, s. 5. (rukopis, opisováno a vázáno)

„přísných“ a který se rozevírá na obě strany, aby v kabinetech – prostředcích Stano Filka a Jiřího Koláře naznačil i cestu ven, do jiných sfér nové sensibility.“ A pokračuje: „Reprezentuje antiromantický proud české a slovenské výtvarné produkce ve velmi citlivém výběru, který má charakter vpravdě evropský.“²⁴⁶

Miroslav Lamač napsal recenzi nazvanou *Nová citlivost Nová angažovanost*: „Chci se však v této souvislosti dotknout problémů, které nesouvisí jen s vývojem našeho současného umění, ale i s úlohou umění ve společnosti. [...] Jde o nové pojetí angažovanosti umění. Nikoliv už angažovanosti, trapně přísluhující a posluhující, ale angažovanosti citlivé k vnitřním změnám ve struktuře dnešního lidského života a orientující člověka k budoucnosti a revoluční angažovanosti výtvarného umění z historie sovětské avantgardy.“²⁴⁷

Další pozitivní článek pod názvem *Nová citlivost* napsal kritik Jan Kříž, který výstavu označil za cosi úchvatného a za její skutečné protagonisty označil skupinu Křižovatka. Vystavující umělci měli razit utopii „nového humanismu“: „Umění hledá šance, jak se stát jednou ze záruk, že moderní civilizace skutečně přinese naplnění všech tužeb člověka, že se skutečně podaří vytvořit harmonii mezi fungováním elektronických mechnismů a všestrannými potřebami člověka – nový humanismus věku technologického myšlení. Nová citlivost – jak tomu lze rozumět z katalogu – má být předznamenáním a zároveň krokem k realizaci Nového světa. Tato utopie ovšem je zčásti nová, je jistě velice krásná a sotva jí lze upřít působivost.“²⁴⁸

V roce 1994 se po mnoha letech uskutečnila *Nové citlivosti* věnovaná velká retrospektiva a sympóziu, v jejichž rámci se podařilo nashromáždit svědectví a komentáře mnoha umělců, kteří se pražské a brněnské výstavy roku 1968 osobně zúčastnili.²⁴⁹

Sborník nazvaný *Nová citlivost. Sborník příspěvků* i samotnou retrospektivu v Galerii umění v Litoměřicích připravil Josef Hlaváček.²⁵⁰ V katalogu *Nové citlivosti* mnozí umělci za klíčové účastníky označili konstruktivistické umělce skupiny Křižovatka, Stanislav Kolíbal nicméně událost definoval jako širší a komplexnější fenomén: „Tak se v *Nové citlivosti* sešly geometrické tendence, pop-art, akustické kresby, čistá abstrakce, stejně jako náznaky konceptu a umění environmentu nebo projevy vůbec nezařaditelné.“²⁵¹

Stejného mínění byl i umělec a kritik Jiří Valoch, který ve sborníku doplnil, jak české

246 Igor Zhoř, *Nová citlivost, Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 7, s. 5.

247 Miroslav Lamač: *Nová citlivost nová angažovanost, Literární listy*, 14. 3. 1968, č. 3, s. 10.

248 Jan Kříž, *Nová citlivost, Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 16-17, s. 6.

249 Josef Hlaváček (ed.), *Nová citlivost* (kat. výst.), Galerie výtvarného umění, Litoměřice 1994 - Východočeská galerie, Pardubice 1994 -- Oblastní galerie vysočiny, Jihlava 1994-95 - Dům umění, Opava 1995 - Moravská galerie, Brno 1995.

250 Jiří Valoch, *Konceptuální projevy*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění* VI / 2, 1958 / 2000, Praha 2007, s. 555.

251 Josef Hlaváček (ed.), *Nová citlivost. Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, Litoměřice 1994.

neoavantgardy 60. let se zájmem sledovaly mezinárodní umělecký kontext: „*V šedesátých letech, kdy se [...] česká výtvarná a publikační scéna otevřela pro všechny typy tvorby, byly i tyto rané příklady konceptuálního myšlení publikovatelné, třeba pod egidou ‚nové citlivosti‘. Po roce 1970 se situace postupně, ale rychle proměňovala.*“²⁵²

Josef Hlaváček zdůraznil kvalitu tehdejších prací českých umělců: „*Šedesátá léta znamenala v českém výtvarném umění nejen obyčejný vzrůst kvantitativní, ale především proměnu kvalitativní: najednou jako by bylo nad slunce jasné, že umění není ideologickým nástrojem moci, ale ani zajímavým, avšak zbytným doplňkem společenského dění.*“²⁵³

Hlaváček byl odborníkem na konstruktivistickou tendenci a autorem různých statí věnovaných Kolářovi, Sýkorovi a Demartinimu.²⁵⁴ Analyzoval Kolářovu vizuální poezii a byl jedním z prvních, kdo poukázal na vliv Marinettiho futuristického básnictví známého díky v Praze odehraným futuristickým divadelním představením na Kolářovy rané vizuální básně.²⁵⁵ Důležitost skupinové výstavy *Nová citlivost*, která představovala vrchol pražské umělecké aktivity 60. let, podtrhl také kritik Jiří Machalický.²⁵⁶

Osud celé jedné generace umělců byl nicméně nezvratně poznamenán koncem Pražského jara. Náhlé ukončení výstavy v prostorách Mánesu zaskočilo všechny zainteresované. Kariéra čtyř kurátorů od té doby nenávratně utrpěla. Padrtovo a Lamačovo novinářské působení vzalo za své zrušením uměleckých periodik.

Padrtu postihly dva srdeční infarkty. Když se zotavil, odešel do penze a věnoval se monografiím o suprematismu Kazimira Maleviče a práci Jiřího Koláře (1975).

Felixe a Čihákovou politický tlak donutil k radikálnímu rozhodnutí odejít do emigrace a moci tak působit v profesním a uměleckém prostředí odlišném od toho, které nabízela normalizační Praha.

Výstava *Nová citlivost* byla završením dlouhého procesu obnovy českého a slovenského umění v 60. letech. V jejím rámci byli k vidění nejavantgardnější čeští a slovenští umělci.

O mnoho let později se čeští historici umění Vít Havránek a Karel Srp pokusili české a slovenské experimenty 60. let zasadit do evropského kontextu a rozdělili je do tematických

252 Stanislav Kolibal, K problémům Nové citlivosti, in: *Viz Nová citlivost. Sborník příspěvků* (pozn. 251), s. 11.

253 Josef Hlaváček, Bez názvu, in: *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958 – 1968* (kat. výst.), České muzeum výtvarných umění, Praha 1999, s. 61.

254 Josef Hlaváček, *Hugo Demartini*, Odeon, Praha 1991; Josef Hlaváček, Vizuální a konkrétní poezie, lettrismus, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI/1, 1958/2000* Academia, Praha, 2007. str. 233 -239; Josef Hlaváček, Neokonstruktivismus a kinetismus, in: *Ibidem*, s. 216.

255 Filippo T. Marinetti, *Teatro Sintetico futurista, Svandovo divadlo*, Praha 1921; *Idem, Tamburo di Fuoco*, Národní divadlo, Praha 1923, in:

<http://catalogo.archivideelnovecento.it/scripts/GeaCGL.exe?REQSRV=REQPROFILE&REQCARDTYPE=21&ID=194289>, vyhledáno 30.4.2016.

256 Jiří Machalický, Křižovatka a Nová citlivost, *Revue art: čtvrtletník o současném umění*, 2008, č. 3, s. 22-29.

sekcí, jako kupříkladu Experimentální poezie a hudba, vizionářská architektura, kinetické a konstruktivistické umění či akční umění Milana Knížíka.

Tento počín dokumentuje katalog důležité retrospektivy *Akce Slovo Pohyb Prostor* uspořádané v Galerii hlavního města Prahy (24.11.1999- 26.3.2000).²⁵⁷ Katalog se mimo jiné zabývá českou uměleckou scénou 60. let v porovnání se západními avantgardami, jakož i východoevropskými, například ruskými avantgardami. Kritika fantastickým 60. letům věnovala hodně pozornosti i díky krátkosti uměleckého období „nové citlivosti“, které utlal útlak československé normalizace.

Celkově lze konstatovat, že najít podobnosti mezi umělci *Nové citlivosti* a představiteli Arte Povera není nekomplikované a díky mnohým hlediskům je i nemožné. Naproti tomu existuje – a zasluhuje si samostatnou kapitolu – mnoho podobností mezi českou konstruktivistickou tendencí zastoupenou *Novou citlivostí* a především Klubem konkretistů KK1 a italským konstruktivistickým proudem zformovaným v 60. letech kolem skupin T, N a Uno. Co se týče Arte Povera a *Nové citlivosti*, lze nicméně vystopovat několik společných témat: již probraný motiv krychle, motiv životních energií a motiv prostoru-prostředí.

Dále lze zmínit použití často přírodních „chudých materiálů“, jako sena u Zorky Ságlové a Pina Pascaliho, či řemeslných technik, třeba u obrazů-koberců Maria Merze a grafik Aleny Kučerové. Motivem životních energií se v 60. letech zabýval poveristický umělec Mario Merz, jakož i Karel Malich.

Zdánlivě nemají mnoho společného – kromě toho, že jsou oba sochaři i malíři –, ale ve skutečnosti je spojuje právě prohlubování motivu neviditelných energií prostupujících vesmír. Taková energie je kosmickým prvkem, který se řídí přírodními, člověku ne vždy srozumitelnými nicméně univerzálně platnými, zákony.

Mario Merz tyto univerzální zákony interpretuje spíše matematicky, jak je zřejmé z cyklu prací nazvaných *Fibonacci*,²⁵⁸ zatímco Malichova vize vesmíru je mystičtější a vizonářštější. Motiv životních energií se jaksí neslučuje s tématem „druhé přírody“, přírody člověka a technické společnosti, hlásané kritikem Padrtou a je pravdou, že „první příroda“ vládnoucí přírodním zákonům vesmíru představuje motiv, který se objevuje i v rámci *Nové citlivosti* vystavených konstruktivistických prací Malicha, Demartiniho, Dobeše, Sýkory či Urbáska a v sochách, reliéfech a obrazech Kolíbala, Kotíka, Slavíka a Ságlové.

257 Vit Havránek et al., *Akce Slovo Pohyb Prostor experimenty v umění šedesátých let / Action word movement space experimental art of the sixties*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999.

258 Marlis Grüterich: „Kolem roku 1968 se Merz dozvěděl o Leonardu Fibonacci, středověkém učenci zabývajícím se na základě pozorování přírodními vědami [...] Roku 1200 Fibonacci do Evropy přenesl arabský a indický systém čísel. Jeho řada rostoucích čísel je velmi vizuální, neboť směřuje ke zlatému řezu.“ - Cfr.: Marlis Grüterich, Mario Merz, *DATA*, květen-červen 1976, č. 21, s. 45.

V dílech těchto umělců je přítomná jak „první příroda“, tak i „druhá příroda“ a vzájemně se doplňují. Autor na jedné straně vypočítá a naprogramuje geometrické struktury a rastry typické pro konstruktivismus, na druhé ovšem do díla zakomponuje prvek náhody odvozený z nepředvídatelné a člověkem neovladatelné „první přírody“. Při srovnání Malicha a Merze se kromě motivu přírody objevuje i motiv energie ve všech svých podobách. Mario Merz se věnoval figurativní malbě a v době vzniku Arte Povera přešel ke konceptuálnější tvorbě, zatímco Karel Malich začal u figurativních a posléze abstraktních krajin a skončil u obrazů téměř jednobarevných.

Poté co se přidal ke skupině Křižovatka (1963), věnoval se stále geometričtějším a konstruktivističtějším reliéfům a sochám. Merz se proslavil již v 60. letech díly jako *Iglú Giápa* (*Iglou Giap*, 1968), jež inspirovalo Celantův manifest *Arte Povera* (1967), a práce jako *Fibonacci 1202* (1969).

Pokud tato díla srovnáme s Malichovou *Prostorovou plastikou* a *Koridory* (1967-1968) vystavenými na *Nové citlivosti*, objevuje se motiv neviditelných energií. *Koridory* byl reliéf s trubicovitými tvary, které představovaly proud vzduchu ženoucí se chodbou. Motiv energie je zdůrazněn v názvu následující práce, který zní *Vir energií* (hliník, mosaz, měď, 1970) a jde o geometrický reliéf s připevněnými objekty ve tvaru kruhů a koulí.

O viditelné ztvárnění vzduchu se pokusil i poverista Emilio Prini instalací *Vzdušný obvod* (*Perimetro d'aria*) vystavenou na výstavě v janovské galerii La Bertesca (1967).

Malichova práce je nicméně na rozdíl od Priniho konceptuálu čistě konstruktivistická – rozvíjí motiv chodeb sloužící ke studiu vnitřní struktury geometrického útvaru, k čemuž autor využil kompozici trubicovitých struktur, které se navzájem v horizontálním směru asymetricky obtáčejí. Malichův reliéf se navíc pokoušel zobrazit objekt v pohybu reálným prostorem včetně neviditelných sil jako vzduch-vítr-atmosféra, které deformují jeho tvar.

V tomto smyslu Malichovo zkoumání navazuje, například sochou *Jedinečné tvary v kontinuitě prostoru* (*Forme uniche nella continuità dello spazio*, 1912), spíše na futuristický výzkum Umberta Boccioniho, který byl základem pro pozdější evropské konstruktivistické hnutí. Malich chtěl ztvárnit neviditelnou energii, jež nás obklopuje, a Merz v řadě *Fibonacci* stejným způsobem hodlal fyzicky představit neviditelné síly rozpínající se kolem nás. Jednalo se o stoupající číselnou řadu vyvedenou pomocí neonových světel, přičemž každé číslo odpovídá součtu dvou předcházejících čísel. Číselná řada se rozpínala výstavním prostorem jako energie šířící se vesmírem.

Jak Malich tak Merz se tedy ve svých dílech snažili vypočítat pole energetických a magnetických sil navzájem soupeřících a šířících se skutečným prostorem. Oba dva se řídili

racionálním přístupem a nastudovali matematické a fyzické zákony řídící harmonii přírody a vesmíru.

Řada *Fibonacci* ztvárňovala růst přírody, což bylo téma, které rozvíjel také poverista Giuseppe Penone, který vytvořil cyklus instalací věnovaných růstu a větvení stromů.

Motivu životní energie se věnovali také poveristé Giovanni Anselmo a Gilberto Zorio, kteří se soustředili spíše na svět chemie a přírodní fyziky.²⁵⁹ Pracovali s tématy zemské gravitace, kroucení ohebných materiálů či procesu přeměny jednoho chemického prvku na jiný. Tito poverističtí umělci přijali za své metody „process artu“ a v rámci jejich děl docházelo k chemickým a alchymickým reakcím, kdy materiály a chemické látky reagovaly na vnější podnět. Umělcova myšlenka se promítala do uměleckého objektu jako „vizualizovaná myšlenka“, což byl případ Anselmovy krychle *Kroucení* (*Torsione*, 1968) nebo Zoriových *Kožešin s odporem* (*Pelli con resistenza*, 1968), kdy autor na stěnu připevnil červené zvířecí kožešiny.²⁶⁰

„Procesualita“ Anselmovy a Zoriovy instalace má hodně daleko ke konstruktivistickému ražení soch Karla Malicha. Motiv energie je pojat odlišným způsobem – poverističtí umělci neměli v úmyslu prezentovat nějaké harmonické vidění světa, jak činil Malich, nýbrž pouze ukázat zákony fyziky a chemie v praxi. Dalším prvkem, který lze vystopovat u *Nové citlivosti* a který lze vztahovat k poveristické tvorbě, je použití rastrové geometrické struktury aplikované na neobvyklé, tradičnímu malířství a sochařství cizí, řemeslné materiály.

Z děl vystavených v rámci *Nové citlivosti* spojuje motiv mřížoví obrazy Sýkory, Kubička, Mirvalda či Hilmara, dřevěné sochy-asambláže Radoslava Kratiny, tisky na PVC Miloše Urbáska, asambláže Běly Kolářové, rastrové obrazy s lidskou postavou Jana Kotíka a Otakara Slavíka. Kromě jediného případu kombinace a variace dadaistických a minimalistických prvků u italských umělců nedovoluje opravdové srovnání s českými konstruktivistickými pracemi *Nové citlivosti*.

rávě díky neobyčejné kombinaci řemeslných technik s mřížovitými geometrickými kompozicemi stojí zato porovnat tvorbu Aleny Kučerové a Alighiera Boettiho. Když se podíváme na Boettiho rané období datující se do roku 1964, lze konstatovat, že tento poveristický umělec začínal jako kreslíř a grafik ztvárňující předměty jako mikrofóny, kamery či fotografické aparáty nakombinované se slogany a reklamami turínské automobilky FIAT. Hra kombinací a asociací mezi slovy a obrazy připomínala práce české skupiny Křižovatka. Od

259 Tommaso Trini, Anselmo Penone Zorio e le nuove fonti d'energia per il deserto dell'arte, *DATA*, podzim 1973, č. 9, s. 62-67.

260 Giovanni Anselmo, Giovanni Anselmo, *DATA*, únor 1972, č. 2, s. 54-61.

roku 1966 se Boetti věnuje asamblážím každodenních předmětů, kupříkladu v podobě díla *Hromada* (*Catasta*) představující 34 eternitových tyčí naskládaných na sebe dle postupu odvozeného z amerického minimalismu.

Výtvar byl vystaven na výstavě *Arte Povera* v galerii La Bertesca v Janově v roce 1967 a Boetti ho popsal jako „*individuální vjemovou zkušenost, jejímž cílem je ona sama*“, neboť se zakládala na vztazích „modularity“ a opakování geometrického prvku, jako v případě moderního průmyslového designu, který v 60. letech sklízel velké úspěchy v milánské firmě Olivetti a turínském FIATu.

V poveristickém období Boetti upouští od malby a grafiky a namísto produkce kompozic, sériově se opakujících geometrických prvků umístěných do mřížovitých struktur, se pouští do asambláží ironického duchampského ražení. Boettiho krajkové dílo s vyšitými písmeny abecedy nazvané *TÉ I ES Í CÉ* (*EMME I ELLE ELLE E*, 1970) lze na první pohled srovnávat s malbami se slovy a čísly Jana Kubíčka, kupříkladu s *Rozdělením plochy s čísly a písmeny* (1965). Oba si hrají s technikou kombinace a asociace písmen získávající ve vztahu k namalovanému povrchu estetickou hodnotu. Boetti dal nicméně před malováním obrazů přednost řemeslné technice vyšivky uchycené do rámu z plátna. Práci na *TÉ I ES Í CÉ* zadal profesionálním vyšivkářkám, čímž šel proti módnímu trendu 60. let používat při tvorbě umění moderní technologie.

Když Boettiho vyšívané plátno srovnáme s řemeslnou prací Kučerové *Žlutý obdélník* (barevný tisk, 1966-70), seznáme, že motiv mříže je pojat odlišně. V barevném tisku konstruktivistického směřování figuruje motiv obdélníku, který se opakovaně, vždy o trochu menší, objeví uvnitř obdélníku o jednotku většího. Dílo bylo vystaveno v rámci pražské *Nové citlivosti* spolu s pracemi *Zemědělský stroj* (suchá jehla, 1960), *Stěna* (perforace a lept, 1964), *Dirkovaná zahrada* (trhaný plech, 1965) a *Klid* (perforace, 1967). Česká umělkyně originálně zkombinovala techniku reliéfu, perforace kovové desky a suché jehly. K děrování desek určených k tisku použila náradí svého otce, který byl ševcem.

Boettiho a Kučerovou spojuje vůle experimentovat s málo používanými řemeslnými technikami, a vzdávat se tak výrazového formálního dědictví informelu. Tvorbu obou těchto umělců spojuje čistota geometrické kompozice a neosobnost díla, zatímco k podstatnějšímu sdílení obsahů nedochází.

Boettiho dílo je v první řadě čistě konceptuální povahy – dal přednost samotnému projektu a namísto aby výsledný artefakt vytvořil sám, zadal jeho výrobu jiným. Česká umělkyně naproti tomu skrze výzkum celé řady technik trvá na manuálním a řemeslném vzezření svého díla. Příznačné jsou v tomto směru její grafické práce s lidskou postavou a krajinou zkombinované s

perforovaným rastrem, například barevný tisk *Čtyři figury* (1965-66), který vystavila v rámci *Nové citlivosti* jak v Brně, tak v Praze.

Čtyři postavy ve dvojicích nemají obličeje a jsou sehnuté v posteli. Ve stísněných perforovaných rámech vypadají velmi izolovaně a uzavřeně – vychází z nich jistá poetika, obzvláštní atmosféra spojená s československým politickým klimatem, jistý druh psychologické introspekce, který v Boettiho práci chybí.

Tento poveristický umělec nechal vyrobit odlitek svého těla do rychle tvrdnoucího cementu. Instalaci posléze nazval *Já, který se opaluji 19. ledna 1969* (*Io che prendo il sole il 19 gennaio 1969*). Otisk umělce byl umístěn spolu s motýlem na podlahu výstavního sálu galerie Stein v Turíně (1969) a představoval autora slunícího se v Turíně a s datací v názvu. Gesto a prezentace jednoho banálního prožitku se staly dílem stejně jako *Umělcovo hovno* (*Merda d'artista*) Piera Manzoniho.

Umělcovo gesto se v Boettiho práci stávalo vizualizovanou myšlenkou hrající si s kontrastem mezi efemérním prožitkem a trvalostí cementových bloků ve tvaru těla umělce. Přípomínalo to efemérní instalaci člověka chodícího po galerii, jako v případě díla *Stopy* v podobě sádrových otisků nohy umělkyně Evy Kmentové (Galerie Václava Špály, 17. 3. 1970).

Od roku 1970 nechal Boetti profesionálními výšivkářkami vyšít cyklus geopolitických map s vyznačenými okupovanými oblastmi a na rub dal vytisknout různé mapy, které si vymyslel. Na rámy dal vyšít své poznámky, věty, data, vlastní podpis, vlajky, čísla a přesná data realizace. Možnost přidat sem tam nějaký detail měly i najaté výšivkářky. Vyšití roku a konkrétního místa znamenalo zasazení výtvoru do rozměru sociálně aktuální situace a politického odmítnutí útisku a nezákonných obsazování zemí jako Afghánistánu, kde se Boettiho mapy vyšívaly od roku 1972. Afghánské výšivkářky zrealizovaly sérii map nazvaných *Planigloby* (*Planisferi*)²⁶¹ a měly možnost je obohatit nějakým vlastním detailem.

Výsledky byly zajímavé, neboť dotyčné ženy nikdy neměly zeměpis a hranice vlastní země, jakož i ostatních zemí na Zemi, jim do té doby byly neznámé. Boettiho *Planigloby* mají ke grafice a krajinám grafičky Kučerové hodně daleko.

Z hlediska obsahu děl se vzdálenost mezi Kučerovou a Boettim rovná vzdálenosti mezi myšlením umělců *Nové citlivosti* a Arte Povera.

Čeští umělci v umění hledali jistou formu katarze a osvobození od stávajícího útlaku ze strany československého komunistického režimu, zatímco italští umělci se zúčastnili studentského vření roku 1968 a zcela svobodně mohli vyjádřit kritiku kapitalistického systému a odmítnutí

261 Luca Cerizza, *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milán 2009.

důsledků světových válek (Vietnam...).

Analýzu si zaslouží ještě srovnání lingvistických termínů a obsahových odkazů mezi českými a italskými umělci, kterými se zabývá tato práce. Jedná se o myšlenku „pospolitosti“, o koncept svázaný se sdílením a spoluprací jisté komunity lidí opírající se o místní či národní identitu.

Ve svých instalacích a happeninzích se jí zabývala Zorka Ságlová, kterou lze spojovat s vývojem environment artu, jenž byl v Itálii úzce svázan se „spacialismem“: počínaje prvními Fontanovými neonovými instalacemi, přes kinetická prostředí Castellaniho a Colomba, až po poveristické site specific instalace uzrávala myšlenka „prostoru – prostředí“, který se často dle příkladu přehlídky *Arte Povera + Azioni Povere* v Amalfi (1968) měnil v „kulturní prostor“. Spacialismus je abstraktní koncept zahrnující jak umění pracující s prostředím, tak s performancí, jak vystavení uměleckého objektu v galerii, tak samotný umělcův projekt.

Stejně jako v případě myšlenky pospolitosti, i v prostředí kulturního prostoru umělec nepracuje osamocen, nýbrž k realizaci uměleckého projektu potřebuje malou „komunitu lidí“, ať umělců či publika. V okamžiku subjektivní účasti, sdílení a zapojení se více osob do uměleckého projektu se rodí myšlenka „kulturního prostoru“.

Umělecký objekt se dematerializuje a je nahrazen uměleckými projekty realizovanými mimo galerii v přímém kontaktu s rozličným prostředím a veřejností. V 60. letech dochází právě k této expanzi environment artu z galerie na ulici, „in situ“, vstříc bezprostřednímu kontaktu s místními komunitami a konkrétními socio-politickými problémy, které se stávají zdrojem umělecké inspirace.

Tato umělcova nová citlivost vůči každodennímu životu je doložitelná na konkrétních případech: happening Milana Knížíka v ulicích Prahy 60. let či pouliční vystoupení Pistolettovy divadelní skupiny Zoo v Janově, Turíně a Amalfi ze stejné doby. Nelze též opomenout happeningy Ságlové a počiny Ivana Martina Jirouse s rockovou hudební skupinou *The Plastic People of the Universe* v letech sedmdesátých.

Arsénu Pohribnému roku 1973 v italském časopise *NAC* vyšla recenze dvou svazků nazvaných *Kdybych měl mysl* (*If I had a mind*, 1971) a *Aktuální umění ve východní Evropě* (*Aktuelle Kunst in Osteuropa*, 1972) z pera Němce Klause Groha.

Ve svém článku popisuje několik happeningů Ladislava Nováka, který do sněhu v otevřené krajině nakreslil veliké kruhy, a akce Mlynářčika, Steklíka, Brikcia, Grygara, Valocha a Ságlové, přičemž jejich performativní projekty zařadil do mezinárodního směru akčního a konceptuálního umění a land artu.²⁶² Happeningy 70. let v Československu se přirozeně

262 Arsén Pohribný: „Grohova kniha je sbírkou nedělajících si nárok na zařazení do historických souvislostí. O úvod se svými texty postarali Kroutvor, Attalai a Filko.[...] Různé tendence zachycené v knize mají společné následující: 1- Oprávněnost všech médií. [...] 2- Tímto způsobem se všichni mohou stát umělci. [...] 3- Tento proces se neodehrává v galerii či muzeu, nýbrž často

vyznačují postupnou izolaci způsobenou normalizační represivní komunistickou politikou, která činnost českých a slovenských umělců a jejich kulturní prostor podstatně zredukovala. Naopak 60. léta se vyznačovala příznivou situací, která dovolovala umělcům celé Evropy vytvořit mezinárodní „pospolitost“ vyznačující se společnou citlivostí a vůlí onen kulturní prostor, ve kterém by se dalo pracovat, rozšířit.

Emblematickým v tomto ohledu zůstává příklad přehlídky Arte Povera v Amalfi. Kulturní prostor představoval jak fyzické, tak duševní místo, jak prostor-prostředí, tak umělecký projekt, který vyžadoval zkušenost sdílení mezi umělcem a publikem v dočasném časoprostoru. Nejvýraznějšími příklady tohoto typu jsou dosud Ságlové environment-happening *Seno a sláma* a výstava Jannise Kounellise obnášející 12 živých koní obývajících římskou galerii L'Attico (1969) namísto neživých uměleckých objektů.²⁶³

Též je třeba připomenout, že pražská Národní galerie pod vedením Milana Knížíka uspořádala v Čínském národním uměleckém muzeu (NAMOC) v Pekingu výstavu *New Sensitivity / Nová citlivost* (11.5.-30.6.2010).²⁶⁴ Byla zasazena do místního širokého uměleckého kontextu vyznačujícího se obecnou obnovou a „touhou po očistě“ a nechyběly na ní pražské skupiny Aktual, UB 12, Křížovnická škola a Klub konkréťtů. Katalog se věnoval období od Expa '58 v Bruselu až po normalizaci (1968-1989). V roce 1968 zrozený fenomén Nové citlivosti byl též představen v rámci mezinárodního uměleckého kontextu na retrospektivní výstavě v Číně.

3.4.- KLUB KONKRETISTŮ

Putovní výstava *Nová citlivost* nebyla jediným důležitým počinem v Československu. Po jejím boku se zrodily další dva, z nichž prvním byl vznik Klubu konkréťtů v Praze. Umělec a kritik Arsén Pohribný ho spolu s Tomášem Rajlichem, Jiřím Hilmarem a Radoslavem Kratinou založili roku 1967 během setkání v ateliéru Miroslava Vystrčila na Kampě. Klub byl otevřený umělcům různých českých, moravských i slovenských měst, a dokonce hostům z ciziny, např. Brunu Munarimu a Achille Perillimu. Jedním z kontaktních kanálů byl pravděpodobně Jiří Padrta, který spolu s Luigim Tolou pro janovský klub umění La Carabaga připravil skupinovou výstavu *Nové skutečnosti v současném československém umění: Gross John Janoušková Fremund Kučerová Sýkora* (1965).²⁶⁵

na ulici a v přírodě.“ –Cifr.: Arsén Pohribný, Nell'Europa Orientale. Nuovi concetti, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, květen 1973, č. 5, s. 18-19.

263 Mahulena Nešlehová, *Mezi meditací a expresí. Podněty arte povera, redukce výtvarných prostředků, a dynamika výroků*, in: Rostislav Švácha – Marie Platovská, *Dějiny českého výtvarného umění VI / 2*, 1958 / 2000, Praha 2007, s. 627-629.

264 Milan Knížík - Lenka Pastýřková - Tomáš Vlček, *New Sensitivity / Nová citlivost: Czech Sculpture of the 1960s-1980s / České sochařství 60.-80. let 20. století*, Národní galerie v Praze, Praha 2010.

265 Luigi Tola - Jiří Padrta, *Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea: Gross, John, Janouskova, Fremund,*

Arsén Pohribný roku 1967 v časopise „Revue KK 1“ Klubu konkretistů zveřejnil *Manifest ARCI 3, 14, 1967* (30. 9. 1967).²⁶⁶

Zařadil v něm Klub KK1 po bok skupině kinetistů a Křižovatce a zdůraznil integraci konstruktivismu a nekonstruktivismu skrze abstraktní umění, které je zároveň „uměním konkrétním“ spějícím k redukci na geometrický řád znaku a k interdisciplinaritě. KK1 se chtěl přidružit k mezinárodním konkretistickému proudu představovanému skupinou GRAV, Zero, Stuttgarter Gruppe a italskými kineticko-konkretistickými skupinami Forma 1, T a N. Již roku 1967 Klub sestával z 25 členů, jejichž počet do roku 1971, kdy byl rozpuštěn, stoupl na 37.²⁶⁷ První skupinová výstava se uskutečnila v zahraničí na akci Forum v Alpbachu (1967), druhá v Oblastní galerii Vysočiny v Jihlavě (1968) a následující v Galerii Václava Špály v Praze (1968) a dalších prostorech.

Nejvýznamnější iniciativou byla expozice *Klub konkretistů a hosté* v Oblastní galerii v Jihlavě, která se posléze přesunula do Výstavní síně Domu kultury v Ústí nad Labem (14. 1.-2. 1968).²⁶⁸ Tato výstava představovala okamžik největší otevřenosti vůči mezinárodnímu proudu a obsáhla nekonstruktivistická, kinetická i konkretistická zkoumání.

Vystavovalo na ní 25 členů KK1 a 59 zahraničních hostů, z nichž mnozí byli z Itálie. K vidění byly reliéfy Václava Chatrného, optické povrchy Jiřího Hilmar, typografická zobrazení Miloše Urbáska či pohyblivé dřevěné sochy Radislava Kratiny.²⁶⁹

Cizozemci byli zastoupeni abstraktně-konkrétními obrazy Piera Dorazia a Achille Perilliho (římská Forma 1), kinetickými objekty Gianniho Colomba (milánská Gruppo T), opticko-kinetickými povrchy Giovanni Anceschiho a Alberta Biasiho (padovská Gruppo N), jakož i konstruktivistickými sochami Nicolý Carrina a Giuseppe Unciniho (římská Gruppo Uno).²⁷⁰ Členové KK1 bezesporu kineticko-konkretistické experimenty hostujících italských umělců

Kucerova, Sykora (kat. výst.), La Carabaga club d'arte, Sampierdarena (Janov) 1965, nestr.

266 Arsén Pohribný - Dagmar Jelinková - Jiří Valoch et al. (ed.), *Klub Konkretistů a hosté*, Galerie Vysočiny v Jihlavě - Výstavní síň Domu kultury v Ústí nad Labem, ve spolupráci Galerie Ariete v Miláně - Galerie Denise René v Paříži, Jihlava 1968, s. 140-143.

267 Členové KK1: Drahoslav Beran, Jan Dušek, Jiří Hampl, Jiří Hilmar, Radoslav Kratina, Jarmila Kurandová, František Kyncl, Tomáš Rajlich, Zdeněk Rybka, Rudolf Valenta, Miroslav Vystrčil, Karel Trinkewitz (Praha); Dalibor a Ivan Chatrný, Josef Hrdý, Jiří Valoch (Brno); Jiří Bielecki, Zdeněk Kučera, Eduard Ovčáček, Jaroslav Rusek (Ostrava); Svatoslav Böhm, Jindřich Gola (Krnov); Eduard Antal, Juraj Bartusz, Mária Bartuszová, Štefan Belohradský, Anton Cepka, Jarmila Čihánková, Marian Čunderlík, Alois Klimo, Tamara Klimová, Pavel Maňka, Anastázia Miertušová (Bratislava); Miroslav Cicvárek (České Budějovice); Jaroslav Malina (Plzeň), František Pavlů (Liberec).

268 Italští hosté KK1 (1968-1971): Alviani, Baldi, Bassi, Battaglia, Berti, Biasi, Calderara, Carlucci, Carrino, Chiggio, Cioni, Colombo, Cogno, D'Angelo, Drei, Frascà, Grignani, Guarneri, Guerrieri, Guasti, Landi, Labertucci, Lora Totino, Mari, Masi, Massironi, Munari, Nannucci, Nativi, Perilli, Perugini, Santoro, Sirello, Tamaro, Tolu, Uncini, Zappettini, Zen. - Cfr.: Viz Jelinková, *Klub Konkretistů a hosté* (pozn. 266), s. 161.

269 V Jihlavě (1968) se zúčastnili Italové: Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Edoardo Landi, Manfredo Massironi (Gruppo N), Gianni Colombo (Gruppo T), Piero Dorazio a Achille Perilli (Forma 1), Nicola Carrino, Giuseppe Uncini, Pasquale Santoro, Nato Frascà (Gruppo Uno), Bruno Munari, Antonio Calderara. - Cifr.: Ibidem, s. 139.

270 Ibidem, s. 136-139.

znali a sdíleli stejný pohled na věc. Obě strany měly pozitivní vztah ke „společnosti stroje“ a věřili v „lepší budoucnost“ a v umění sloužící společnosti.

V jejich konkretistických a kinetických dílech se počítalo i s náhodou, ale jinak se vnitřní fungování výtvorů řídilo racionální metodologií umožňující kontrolu a předvídatost. Člověk měl např. možnost tyčkami, které tvořily Kratinovy pohyblivé sochy, ale pouze předem daným a vypočítaným způsobem. V jejich pracích se odráželo racionální vidění autorů světa řízeného objektivnímu a logickými strukturami.

KK1 rozšířil okruh působnosti i na umělce a básníky vizuální a konkrétní poezie, kupř. Ladislava Nováka, Eduarda Ovčáčka, Karla Karel Trinkewitze či Miloše Urbáska. Na konkretistické výstavě byl ale zván i básník Arrigo Lora Totino, který se již předtím účastnil výstav *Obraz a písmo* ve Špálově galerii (1966).²⁷¹

Kolář a Burda s Lora Totinem, který v Turíně založil Studio estetické informace (Studio di Informazione estetica) mající za úkol zkoumat vztahy mezi vizuální poezií, uměním a elektronickou hudbou²⁷², posléze zůstali v kontaktu. Není tedy náhoda, že českoslovenští umělci z KK1 v roce 1969 skupinově vystavovali právě v Turíně, a to v galerii Fiamma Vigo, přičemž výstava měla název *Klub konkretistů. Cekoslovacchia*.²⁷³

Česko-italské kontakty potvrzuje i Pohribný, jenž v článku *KK po dvaceti letech* otisknutém v pařížském časopise *Revue K* (1988) připomíná další konkretistickou výstavu nazvanou *Klub konkretistů*, která se v roce uskutečnila v různých prostorech galerie Numero v Benátkách, Florencii a Římě.²⁷⁴

Pohribný v textu uvádí, že putovní výstava byla obeslána pouze malými konkretistickými grafickými pracemi, které se daly převážet jedním Volkswagenem: „*Daleko skromněji dopadly výstavy KK v Galerii Numero (Florencie, Řím, Benátky), které nemohly potvrdit fámou, jež Klub předcházela. Bylo na pováženou ukazovat grafiku a několik drobných objektů, které se daly provézt ve Volkswagenu v zemi, která byla velmocí konkretistů. Avšak ani v Itálii ani v Holandsku nechyběly projevy zdvořilosti a účasti s čs. tragédií. Zpětný účinek doma, kde iluze světovosti měly vždy vysoký kurs, byl ovšem povzbudivý.*“²⁷⁵

271 České výstavy se zúčastnili konkretističtí básníci Luigi Tola, Nanni Balestrini, Quido Ziveri, Olga Casaová. - Cfr.: Viz Padrta, *Obraz a písmo* (pozn. 44.), nestr.

272 Viz Burda, *Panoráma současné experimentální poezie* (pozn. 205), s. 1-5; Luigi Tola - Rodolfo Vitone, *Una stagione dissipata: Poesia visiva a Genova tra gli anni Sessanta e Settanta*, ed. Segap, Janov 1995.

273 *Klub konkretistů Cekoslovacchia* (kat. výst.), Galerie Fiamma Vigo, Turín 1969.

274 *Klub konkretistů* (kat. výst.), Galerie Numero, Florencie- Řím – Benátky 1969.

275 Arsén Pohribný, *KK po dvaceti letech*, *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33, nestr.

Rok 1969 pro KK1 díky výstavám uspořádaným v Itálii byl rokem největšího mezinárodního úspěchu, zatímco pro Arte Programmata znamenalo rozpuštění skupin Gruppo T a N začátek konce.

Důležitým mezníkem byla přehlídka *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'Immagine)* ve Folignu a zrod Arte Povera (1967) oznamující posun od kinetického umění k environmentu. Je tedy možné konstatovat, že československé konkrétní směřování, se v porovnání s italskými, francouzskými a německými protějšky rozvinulo s určitým zpožděním.

Klub KK1 se navíc hned od počátku vyznačoval interdisciplinarností a v členstvu byli malíři, sochaři i básníci, zatímco na výstavách skupin - Gruppo T a N zástupci italské vizuální poezie nefigurovali. Taktéž se lišil politicko-kulturní kontext – zatímco u konkrétnistů a výstavy *Nové citlivosti* (leden-srpen 1968) se v pozitivním vidění světa jasně odrážela euforie Pražského jara, v Itálii na každém kroku nabíraly na síle studentské protesty a postupné odmítání „technické společnosti“.

Teoretik Celant v manifestu *Arte Povera. Poznámky k jedné gerile (Appunti per una guerriglia)* (1967) prohlásil, že umění již nemůže sloužit průmyslu a moci, jako tomu bylo v případě kinetistů Munariho, Mariho a Soaveho, kteří spolupracovali s milánskou společností Olivetti. K podstatné proměně ale došlo roku 1968 i v Československu a přivezly ji obrněné vozy sovětských spojenců. *Nová citlivost* byla v Praze předčasně ukončena a odstartovala normalizace vedoucí v roce 1971 k nucenému přerušení činnosti KK1.

V 70. letech se v Itálii relativně dařilo českým umělcům Daliboru Chatrnému a Miloši Urbáskovi, kteří se zúčastnili různých mezinárodních přehlídek věnovaných československému grafickému umění: *22 grafiků Československa; Festival československého umění. 77 grafiků; 50 a jeden československých grafiků; 35 současných československých grafiků. Grafika a objekty.*²⁷⁶

Grafika byla zřejmě v porovnání s malbou pod menším dohledem československých komunistických úřadů a celníků a dala se snadněji převážet do ciziny. Česká a slovenská generace vyrostlá v 70. letech byla na italské umělecké scéně až do sametové revoluce v roce 1989 téměř nepřítomná.

Arsén Pohribný roku 1968 emigroval právě do Itálie, kde působil jako kurátor a kritik a spolupracoval s časopisem *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC (Věstník současného umění NAC)*. Roku 1972 do něj přispěl texty, které kromě srovnání práce Julia Le Parca a skupin:

²⁷⁶ Arsén Pohribný, *22 Grafici della Cecoslovacchia* (kat. výst.), Libreria Feltrinelli, Florencie 1969; *Festival d'Arte Cecoslovacca. 77 grafici* (kat. výst.), Galleria del Palazzo dei Principi, ed. Società cromotipografica, Correggio 1970; *35 Cecoslovacchi grafici contemporanei. Grafica e oggetti* (kat. výst.), Galleria d'Arte Contemporanea Umimedié, Janov 1972.

Gruppo T a N a GRAV obsahovaly krátkou chronologii českých a slovenských výstav v době mezi lety 1958 a 1971.²⁷⁷ Roku 1973 mu tamtéž vyšel článek *Nové koncepty*²⁷⁸.

Po zániku KK1 roku 1971 se českoslovenští konkrétiisté jali pracovat v soukromí a v roce byla skupina v Hradci Králové, v Brně a dalších městech obnovena pod názvem *Klub konkrétiistů KK2*. Dnes již funguje *Klub konkrétiistů KK3* sdružující mladší umělce.²⁷⁹

Je třeba též připomenout, že mnozí malíři a sochaři účastníci se výstavy *Klub konkrétiistů* v Jihlavě v roce 1968 byli přizváni na skupinovou výstavu *Nová citlivost* (Hilmar a Kratina, Bielecki, Pavlů, Urbásek a Demartini).

Když srovnáme práce umělců KK1 s pracemi vystavenými na *Nové citlivosti*, lze konstatovat opravdové podobnosti co do stylu, formy a obsahu. Srovnání konkrétiistických prací KK1 a italských děl skupin Formy 1, Gruppo T, N a Uno prokazuje mnohem víc podobností a spřízněnosti než srovnání prací, které byli k vidění v rámci *Nové citlivosti*, a prací Arte Povera. V důsledku toho nelze než uvést, že spacialistické instalace Arte Povera nemohou býti srovnávány s konkrétiistickou malbou a sochou KK1.

Jeden z mála společných bodů Arte Povera, Arte Programmata a Klubu konkrétiistů lze vypořovat v konceptu otevřeného díla, jak jej definuje Umberto Eco v katalogu k milánské výstavě *Arte Programmata* (1962).²⁸⁰

Dalším je interdisciplinárnost a částečně i vztahy mezi výtvarným uměním a městskou architekturou a designem, která upoutala pozornost konkrétiistů, italských i československých konstruktivistů a v menší míře poveristů. Stačí vzpomenout projekty Stanislava Kolíbal a Zdeňka Sýkory, jejichž hlavním prvkem byly monumentální sochy pro letiště a československá velvyslanectví, např. to v Brazílii.

Na projektech a sochách pro veřejná prostranství Říma pracovali též italští sochaři Nicola Carrino a Giuseppe Uncini. V Praze zase Jiří Bielecki přešel od pohyblivých soch zvaných *Gravitabili* sestávajících ze lehkých vyřezávaných struktur z umělé hmoty visících ze stropu k produkci složitých do měst určených děl environment artu.

Zvláštním případem umělce realizujícího projekty svázané s městským kontextem je pak římský malíř Achille Perilli – v Praze poprvé vystavoval v roce 1947, a prostřednictvím učence Angela Marii Ripellina v roce 1970 poznal Koláře.²⁸¹

277 Viz Pohribný, *Esterio: Düsseldorf. Julio Le Parc* (pozn. 262), *Notiziario Arte Contemporanea NAC*, říjen 1972, č. 10, s. 39-40.

278 Arsén Pohribný, *Cronologia sommaria*, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC. Inserto Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva*, říjen 1972, č. 10, s. 27-28; Arsén Pohribný, *Nell'Europa Orientale. Nuovi concetti* (pozn. 262), s. 18.

279 Susanna Horvatovičová, *Vztahy klubu konkrétiistů s Itálií: Arte Programmata a hnutí Arte Povera*, in: Štěpán Málek - Martina Vítková – Zbyněk Sedláček, *KK3: 45 let poté* (kat. výst.), Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě 2013, s. 85-88.

280 Umberto Eco, *Arte Programmata Opere moltiplicate Opere aperte* (kat. výst.), obchod Olivetti, Milán 1962.

281 Achille Perilli setkání s Kolářem věnuje kapitulu v knize: *L'age d'Or di Forma I* ", Řím 2000, s. 55-63.

Během jistého sympozia zorganizovaného Jeanem-Clarencem Lambertem roku 1968 v jugoslávské Vele Luce se také seznámil s kritikem Miroslavem Míčkem a umělci Boštíkem, Kolíbalem, Slavíkem a Kotíkem. Ihned poté byl pozván na skupinovou výstavu KK do Jihlavy. Roku 1970 byla Perillimu věnována velká individuální výstava v pražské Národní galerii.²⁸² Dotyčný umělec v těchto letech navázal přátelství s Kolíbalem a v obtížných 70. letech, kdy byl shora omezen převoz uměleckých děl do zahraničí, mu pomohl zrealizovat výstavu v galerii Marlborough v Římě (únor-březen 1976).²⁸³

Perilliho působení bylo zásadní a představuje nejlepší příklad výměny mezi konkretistickými italskými a československými umělci, které nadto spojovaly také záhřebské Nové tendence a nepřímo i sanmarinská bienále 70. let. Kontakty mezi protagonisty se z východní do západní Evropy šířily po ose Praha–Záhřeb-Benátky-San Marino-Miláno-Řím.

Neokonstruktivistický a konkretistický proud překonal Atlantický oceán a dosáhl až do Jižní Ameriky. Toto směřování se ovšem netýkalo umělců Arte Povera, jejichž směřování se ubíralo po ose Curych-Bern-Amsterdam a posléze do New Yorku.

Tato skutečnost vysvětluje sporost kontaktů mezi československými konstruktivisty a konkretisty a italskými poveristy během 70. let s výjimkou nemnoha vzácných případů, kdy Demartini a Dobeš vystavovali na několika mezinárodních uměleckých přehlídkách společně s poveristy, aniž by ale našli množství společných bodů. Nicméně stojí za to porovnat umělecká zkoumání Arte Povera se zkoumánými podniknutými protagonisty *Nové citlivosti*.

282 Achille Perilli, Per Kolář, un amico, *Metek*, 2003, č. 4, s. 22; Achille Perilli - Jaromír Zemina, *Achille Perilli. Prace z let 1961-1969* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, 1970.

283 Achille Perilli, *Kolibal* (kat. výst.), Marlborough Galleria d'arte, Řím 1977.

3.5.- KOLEKTIVNÍ VÝSTAVY HNUTÍ ARTE POVERA

JANOV 1967: ARTE POVERA – IM SPAZIO (*Chudé umění – IM Prostor*)

Prvním výstavním počinem zorganizovaným Germanem Celantem byla výstava *Arte Povera – IM Prostor*, zkrácení dvou slov „prostor - zobrazení“ (Immagine Spazio); italský název výstavy zněl *Arte Povera – IM Spazio*, kterou hostila galerie La Bertesca v Janově (27.9.-20.10.1967) a jejím úmyslem bylo nahradit „obraz z malířského stojanu“ environmentem. Byla rozdělená na dvě části. Jedna se jmenovala „Arte Povera“ (Chudé umění) a figurovali v ní poveristé Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali a Emilio Prini.²⁸⁴ Druhá část se věnovala pop artu v podání umělců římské Školy na Piazza del Popolo (Scuola d Piazza del Popolo): Umberta Bignardiho, Maria Ceroliho, Paola Icara, Renata Mambora, Elisea Mattiacciho a Cesare Tacchiho.

Na skupinové výstavě *Arte Povera – IM Prostor* ještě absentovali Pistoletto, Anselmo, Calzolari, Mario Merz, Marisa Merzová, Penone, Zorio, kteří se k poveristickému hnutí přidali až později. Zadáním bylo dodat jednu práci, která musela být realizována ve vztahu ke specifickému prostoru galerie, neboli práci site specific. Rozhodně paralelními či precedentními počiny byly tématické skupinové výstavy *Oheň Obraz Voda Země (Fuoco Immagine Acqua Terra)* připravenou Calvesim a Boattem pro římskou galerii L'Attico di Roma v roce 1967,²⁸⁵ přehlídky ve Folignu a VI. Bienále v San Marinu (1967).²⁸⁶

U výstavy *Arte Povera – IM Prostor* za vzor si bere banalitu každodenního, přičemž cituje příklady v podobě experimentálních filmů Andyho Warhola a Chudého divadla (Teatro Povero) Jerzy Grotowského. V Janově ihned ozřejmuje novost poveristické výstavy oproti předchozím počínům: „Na filmovém plátně se nic neděje, nějaký člověk tam prospí 12 hodin, na malířském plátně se nic neděje, není plátno, není rám. Moře sestává z modré vody [...]. To jsou popisy Warholova filmu, Paoliniho plátna či obrazu, Andersenova filmu, Kounellisovy ohnivé květiny, Grotowského či Ricciho divadelního textu, Fabrova spaciálního environmentu, Boettiho sochy, Priniho ‚vzdušného obvodu‘. Co se děje? Do kočáru umění nastupuje banalita. Nepodstatné začíná existovat, dokonce se prosazuje. Fyzická přítomnost, chování jsou samotným bytím a existencí umění.“²⁸⁷

284 Germano Celant, *Arte Povera – IM Spazio* (kat. výst.), Galerie La Bertesca, Edizioni Masnata – Trentalance, Janov 1967, nestr.

285 Alberto Boatto – Maurizio Calvesi, *Fuoco Immagine Acqua Terra* (kat. výst.), Galleria L'Attico, Řím 1967.

286 Renato Barilli, *Le mostre dell'estate, Quindici*, září – říjen 1967, č. 4, nestr.

287 Viz Celant, *Arte Povera - IM Spazio* (pozn. 284), nestr.

V katalogu používá výrazy „spaciální environment“ a „umění chování“. Zavedlo jej dříve Arte Programmata při odkazování na: v prvním případě vztah díla a prostředí a ve druhém na zodpovědné chování umělce vůči společnosti. Pohyb u kinetistických děl vytvářely vnitřní mechanismy, které tak dávaly vzniknout performativním výtvorům. Objekt v pohybu ožíval jako baletka na pódiu. Výrazem „akční umění“ se často označovaly performance, happeningy, body art a konceptualismus 60. a 70. let. Poveristické práce se nalézaly na půl cesty mezi akčním uměním a environmentem. Celant kromě toho mluví o novém humanismu, stejně jako Padrta v katalogu k *Nové citlivosti*. Italský kritik tvrdí: „*Zdrojové inventáře jazyků jsou podrobovány nové filologické analýze. Obrozují se a s nimi ožívá nový humanismus. Kino, divadlo a výtvarná umění zastávají antifiktivní pozice, chtějí jednoznačně zachycovat skutečnost a přítomnost.*“²⁸⁸

Eduardo Cicelyn napsal stať Arte Povera je humanismus kde cituje kritika Arthura C. Danta a jeho teorii „konce umění“ ve spojení s fenoménem amerického pop artu. Kritik Cicelyn učinil srovnání mezi nahotou popartového objektu a „lingvistickou nahotou“ poveristické instalace, kde „*se realita a fikce od sebe neustále opakovaně oddělují a opět se spojují*“, kupříkladu v případě Pascaliho moře či Kounellisovy hromady uhlí.

Celantův humanismus se nemůže odkazovat na lingvistické zdroje pop artu, které determinují Dantovu teorii „konce umění“, takže cestou je znovu získání umělecké zkušenosti humanistické inspirace, ve které se ještě odrážela italská umělecká tradice schopná přiblížit umění co nejvíc skutečnosti a životu.²⁸⁹ Nový humanismus podle Celanta musí existovat souběžně s inovací uměleckého jazyka, počínaje uměleckým gestem Piera Manzoniho a konče akčním uměním a experimentálním divadlem, v nichž měly kořeny chudé počiny představené roku 1968 na přehlídce v Amalfi.

Termín „chování“ se objevuje už na Bienále v Benátkách roku 1972 v sekci *Dílo a chování* (*Opera e comportamento*) věnované vztahům mezi uměleckým dílem, veřejností, prostředím a masmédií.²⁹⁰ S výrazem „environment“, ze kterého jsou odvozeny termíny „environmental art“ a „environmental space“ přišel roku 1962 umělec Allan Kaprow, když definoval „umění, do kterého se vstupuje, které nás zkouší a na které zároveň působí náš vliv“.²⁹¹

Slovo „environment“ bylo následně užito roku 1966 v katalogu newyorské výstavy *Assembláž, Environment a Happeningy* (*Assemblage, Environment, Happenings*), které se účastnil i český umělec Milan Knížák. Umělecké postupy environment artu a happeningu se na této výstavě

²⁸⁸ Ibidem, nestr.

²⁸⁹ Eduardo Cicelyn, L'Arte Povera è un umanismo, in: Viz Celant, *Arte Povera 2011* (pozn. 195), s. 76-83.

²⁹⁰ Comportamentale, arte, in: *Enciclopedia dell'Arte*, Le Garzantine, Garzanti, Varese 2002, s. 264.

²⁹¹ Environmental art, in: *Enciclopedia dell'Arte* (pozn. 291), s. 371.

dočkaly prvního kritického zpracování a stanovení společného jmenovatele v podobě aktivního zapojení veřejnosti a vztahu k místu.

V Itálii se termín environment objevuje na Bienále v Benátkách v roce 1976 tématicky se věnujícím dějinám a vývoji prostorových instalací od futurismu po pop art.²⁹² Katalog nesl název *Benátské bienále 1976, Environment, Partecipace, Kulturní struktury (La Biennale di Venezia 1976, Environment, Participation, Cultural Structures)* a Celant, který měl jako kurátor na starosti sekci *Umění - Prostředí (Arte-Ambiente)*, termín „Environment“ v rámci této instalace často použil.²⁹³

Již roku 1966 se na toto slovo mohlo narazit u příležitosti skupinové výstavy *Obyvatelné umění (Arte abitabile)*, která se konala v Galerii Giana Enza Speroneho v Turíně a na níž se pracemi připomínajícími nábytek průmyslového designu představili budoucí poveristé Gilardi, Piacentino a Pistoletto.

Mnohé prostorové instalace posléze mezi rokem 1968 a 1969 proběhly v Deposito d'Arte Presente DDP (Skladiště současného umění) v Turíně. Šlo o alternativní výstavní prostor provozovaný Marcellem Levim a Luigim Carluccim ve spolupráci s galeristou Speronem a umělci Gilardim a Pistolettem, kteří v něm vystavovali své práce a organizovali různé kulturní akce, mezi nimiž nechybělo několik představení Pistolettovy pouliční divadelní skupiny Zoo a představení režiséra a spisovatele Piera Paola Pasoliniho (1969). Tento prostor se vzdával myšlenky galerie typu bílé krychle (White Cube) ve prospěch skladiště, kde se hromadí umělecké výtvořky a kde se výstavy střídají s performancemi, divadelními představeními a literárními akcemi. Do projektu se zapojili Anselmo, Boetti, Calzolari, Gilardi, Mario a Marisa Merzovi, Paolini, Penone a Zorio.²⁹⁴

Nápad zřít v Turíně alternativní výstavní prostor byl inspirován asi prvními akcemi environment artu Allana Kaprowa, jenž po realizaci akce *18 happeningu v 6 částech (18 Happenings in 6 Parts, 1959)* také zavedl termín „environmental art“.

V Itálii rozšířil Lucio Fontana svůj manifest spacialismu, který se stal základem

292 Germano Celant, *Ambiente / Arte dal futurismo alla Body art*, in: *La Biennale di Venezia 1976, Environment, Partecipazione, Cultural Structures I*, La Biennale di Venezia, Alfieri Edizioni, Benátky 1977, s. 188-192; Germano Celant, *Art Spaces, Studio International*, 1976, vol. 190, č. 977, s. 114-123.

293 V Encyklopedii umění se v heslu „Instalace“ praví: „Termín označující trojrozměrné umělecké dílo z různých materiálů pojaté tak, že dočasně či permanentně zabírá část prostoru, a umožňující interakci s publikem. Jak přímé zapojení se diváka (různým způsobem a na různé úrovni), tak povaha zvoleného místa jsou integrálními součástmi díla samotného a zvaného site specific. Potomek environmentu 70. let, instalace se v uměleckém slovníku objevila na počátku tohoto desetiletí ve spojitosti s díly zrealizovanými pouze pro trvání jedné výstavy. Po značném rozšíření v 70. letech (analýze se věnoval G. Celant u příležitosti Bienále v Benátkách 1976 „Prostředí Umění“) a období skromnějšího úspěchu v následujícím desetiletí se instalace vrátila jako jedno z nejoblíbenějších uměleckých médií.“ - Cifr.: *Installazione*, in: *Viz Enciclopedia dell'Arte* (pozn. 291), s. 593.

294 Marcello Levi, *il sessantotto del DDP*, in: Germano Celant - Paolo Fossati - Ida Giannelli, *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970* (kat. výst.), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Turín, ed. Charta, Milán 1993, s. 178-179.

programovaných zkoumání skupin Gruppo T a N spojených s milánskou galerií Azimuth Enrica Castellaniho a Piera Manzoniho. Kromě Fontany v Deposito d'Arte Presente vystavovali Bonalumi či Dorfles a zahraniční umělci jako Klein, Tinguely a Rauschenberg.

Právě zde své vizuální básně představili Sanguineti, Balestrini a Pagliarani. V tomto bohatém uměleckém prostředí se zrodila první italská verze environmentu. Historickým okamžikem pak byla prezentace prvních prostorových instalací Castellaniho, Colomba a Bonalumiho na přehlídce *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'Immagine, 1967)* ve Folignu.

Není tedy náhoda, že v manifestu *Arte Povera* (1968) Celant po bok poveristů zařadil i několik kinetistických umělců. I když *Arte Povera* nesdílelo nadšení *Arte Programmata* z technické společnosti, v závěrečné části poveristického manifestu Celant píše: „*Jistá zneklidňující nepředvídatelná koherence mezi existenciální silou a nejistotou každé tvrzení podrobuje nelítostné zkoušce, aby nám připomněla, že každá ‚věc‘ je nejistá – stačí narušit zlomový bod a je to venku. Proč to nezkusit se světem? 23. listopadu potkávám Icara a Ceroliho a potvrzují mi, že tento postoj již sdílí mnoho umělců. Alviani, Scheggi, Bonalumi, Colombo, Simonetti, Castellani, Bignardi, Marotta, De Vecchi, Tacchi, Boriani, Mondino, Nespolo. Samotný vznik tohoto textu již obsahuje jeho fragmentárnost. Už nyní bojujeme partyzánskou válku.*“²⁹⁵

Celant v manifestu tyto umělce „verbuje“ do vojska bojujícího proti stávajícímu sociálnímu systému, neboť v nich nachází postoj, který je ve vztahu ke společnosti rebelující a inovativní. V Celantově myšlence gerily se odrážela v těch letech probíhající „kulturní revoluce“. Název manifestu *Arte Povera* pocházel z práce Maria Merze nazvané *Iglú Giáp (Igloo Giap)* sestávající z voskových kvádrů nad nimiž svítil nápis: *Iglú Giáp – Pokud se nepřítel soustředí, ztrácí půdu, pokud se rozptýlí, ztrácí sílu (Giap Igloo - If the enemy concentrates, he loses ground, if he scatters, he loses force, 1968)*.

Jednalo se o politické vyjádření odkazující na gerilovou válku partyzánů schovávajících se roku 1968 pod velením Võ Nguyễn Giápa ve vietnamských horách. Kruhový tvar iglú je ideálním zobrazením domova a nomádismu. Iglú má tvar eskymáckého stanu, přenosného domova-stanu, je symbolem volného pohybu. Jde o dokonalý prototyp starobylého a provizorního obydlí odkazujícího na život kočovných národů.²⁹⁶

Iglú Giap mělo velký úspěch. Nejdříve bylo vystaveno v galerii Arco d'Alibert v Římě (1968), poté v turínském Deposito d'Arte Presente, na výstavě - veletrhu umění *Prospect '68* v Düsseldorfu, a na skupinové výstavě *Když se postoje stávají formou (When Attitudes Become Form)* v bernské Kunsthalle (1969).²⁹⁷

²⁹⁵ Viz Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia* (pozn. 190), s. 3.

²⁹⁶ Viz Grüterich, *Mario Merz* (pozn. 258), s. 45-46.

²⁹⁷ Viz Christov-Bakargiev, *Arte Povera* (pozn. 196).

Revoluční postoj poveristů formulovaný Celantem usiloval o překonání duchampovské a dadaistické ready-made tvorby či nalezení formální alternativy k ní, ale hlavně o to samé ve vztahu k pohybujícím se optickým strukturám Arte Programmata.

Stručně řečeno, poverističtí umělci byli součástí rebelující generace odmítající pravidla otců a míchající různé žánry, od popartových objektů k environmentu. Bylo to typické avantgardní chování, bylo třeba hledět vpřed a inovovat, a odlišit se tak od předchůdců.

Otázka skutečného vztahu mezi Arte Programmata a Arte Povera ale nadále zůstává aktuální. Věnoval se jí ve svém výzkumu římský univerzitní profesor Claudio Zambianchi a své poznatky uveřejnil v článku věnovaném Arte Povera a nazvaném *Za objektem (Oltre l'oggetto)*. S odkazem na Phelanové stat' *Neoznačený (Unmarked)*,²⁹⁸ se Zambianchi zamýšlí nad tím, co umělecky předjímalo směr Arte Povera: „*Vycházejí z myšlenky Peggy Phelanové, že „jediný život performance je v současnosti“, si ve svém textu v podstatě kladu jednu otázku: říkám si, zda prvky svázané s dočasností tělesného života, a tedy neopakovatelné, bytostně vrozené performanci nejsou u Arte Povera [...] svázané pouze s díly v úzkém smyslu performativními [...], ale též s prací v prostoru s objekty.*“ Zambianchi pokračuje: „*Moje stat' se tedy snaží zkoumat podmínky možnosti performance u Arte Povera; ptá se, zda poveristický názor, že umělecké dílo není nikdy stabilní a pro jednou navždy dané, nemá potenciální performativní hodnotu; navrhuje zamyslet se nad tím, zda jako předchůdce prací Arte Povera svázaných s fyzickým prožitkem objektu a prostoru nestanovit práce z prostředí arte programmata, a zejména ty z dílny skupiny T; dotazuje se na vztahy mezi objekty a prostorem u Arte Povera a uvádí několik příkladů.*“²⁹⁹

Zambianchiho dotaz na vztah Arte Programmata a Arte Povera jde k jádru věci. Zdá se, že fenomén Arte Povera se v Itálii zrodil jako přímá negativní reakce na Arte Programmata. Poveristická inovace čerpala z amerických neoavantgard minimal a process artu. Jestliže se tedy italské Arte Programmata obracelo k východní Evropě a záhřebským Novým tendencím majícím blízko skupině Křížovatka a Klubu konkretistů, Arte Povera svůj pohled upřelo přes Atlantik na New York.

Důležité svědectví přináší poveristický umělec Piero Gilardi, který kolem roku 1967 zanechal umění, aby se věnoval novinářské profesi v newyorském časopise *Flash Art*. Byl to právě on, kdo nadšeně referoval o novém americkém fenoménu „socha v prostředí“ (*Sculpture in Environment*), což byla první výstava veřejného a site specific umění instalovaného v ulicích

298 Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, Londýn – New York 1993, s. 146.

299 Claudio Zambianchi, *Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance*, *Ricerche di storia dell'arte*, září-říjen 2014, č. 3, s. 35.

New Yorku.³⁰⁰

Uvést americké umění 60. let v Československu bylo naopak kvůli tehdejší politické situaci velmi obtížné. Později se mu věnoval Petr Rezek ve sbírce *Tělo, věc a skutečnost v současném umění* (1982), což byla řada překladů statí a estetických studií zaměřených na pop art, land art a happeningy. Rezek v eseji *Fenomenologie Pop Artu* uvádí, jak se zrodil jeho zájem o americké umění poté, co v Praze v 60. letech shlédl výstavu amerického malířství.³⁰¹

V pražské Národní galerii se roku 1969 pod názvem *Americké malířství po roce 1945* konala velká retrospektiva věnovaná malbě Pollocka, De Konninga, Klinea, Rothka, Johnse, Rauchenberga a Warhola.³⁰²

Po dlouhých letech nedostatku informací o americkém umění v Praze mezi roky 1969 a 1970 vyšlo tedy několik článků na toto téma, konkrétně o minimalismu a o umělcích Andrem, Morrisovi a Serrovi.³⁰³

Josefu Kroutvorovi kromě toho roku 1970 ve *Výtvarném umění* vyšel článek *Mezní skupenství a nový význam*, kde v souvislosti se skupinovou výstavou *Když se postoje stávají formou* (*When Attitudes become form*, 1969) psal o poveristech Anselmovi, Zoriově a Mariu Merzovi. Věnoval se také Celantově knize *Arte Povera* (1969), přičemž spatřoval spojení mezi italskou skupinou a směry pojmenovanými jako „*conceptual art, micro emotiv a earth, a nemožné umění*“. Skupinu Arte Povera kvůli obtížím s popisem a klasifikací definoval jako „impossible art“ a popsal jako „radikální negaci“ umění. Kroutvor též shledal společné rysy mezi hnutím Arte Povera a českým uměleckým prostředím, např. s kontradikcí formy a antiformy Stanislava Kolíbalu.³⁰⁴

Roku 1982 vydal Karel Srp sbírku statí, z nichž jedna se věnovala výstavě v bernské Kunsthalle (1969) a kasselským *Documenta* z roku 1972.³⁰⁵ A Štěpán Grygar roku 2004 poukázal na rozdílnosti a podobnosti mezi Arte Povera a konceptuálním uměním.³⁰⁶

Je tedy možné konstatovat, že českoslovenští umělci informace, byť skrovné, o Arte Povera dostávali. Italskou neoavantgardu v 60. letech každopádně spojovaly mnohem užší vztahy s

300 P. Gilardi: „Nejsympatičtější mezi událostmi, které hýbaly newyorským uměleckým životem v říjnu, byla výstava „SCULPTURE IN ENVIRONMENT“. Z iniciativy newyorské radnice byla v ulicích, na náměstích a v parcích vystavena díla 22 sochařů [...] – obrovské sochy téměř všechny umístěné v bodech, kterými prochází hodně lidí. Od obelisku Barnetta Newmanna na špičce South Ferry jsme podél zářivého minerálního odlitku Manhattanu došli k Chryssově neónu a pokračovali dál k hranicím Harlemu, kde Oldenburg neučinil nic jiného, než že vykopal divnou díru na louce – šlo o obří golfovou jamku. V galeriích je protagonistou dvou nejznamenitějších výstav světlo. Dan Flavin do Kornblee umístil instalaci ze zářivek, která představuje ještě další esencionalizaci jeho „minimálního“ diskurzu.“ - Cifry: Piero Gilardi, Diario da New York di Piero Gilardi, *Flash Art*, listopad-prosinec 1967, č. 5, s. 1.

301 Petr Rezek, *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzpetit, Jazzová sekce, Praha 1982, s. 11.

302 John W. McCoubrey – Ruth Kaufmannová, *The Disappearance and Reappearance of the image: Americké malířství po roce 1945* (kat. výst.), Národní galerie v Praze - Smithsonian Institution, Praha 1969.

303 Zdeněk Felix, Minimal-art v Evropě, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 3-4, s. 7; J.H., Carl André o svém díle. *Výtvarné umění* XX, 1970, č. 10, s. 480-481; J.H., Hovoří Robert Morris, *Výtvarné umění* XX, 1970, č. 10, s. 481-484; Kub., Experimentální tvorba Richarda Serry, *Výtvarná práce* XVIII, 1970, č. 22, s. 7.

304 Josef Kroutvor, Mezní skupenství a nový význam (Kronika), *Výtvarné umění* XX, 1970, č. 6, s. 291-296.

305 Karel Srp (ed.), *Minimal & Earth & Concept Art*, Jazzová sekce, Praha 1982.

306 Štěpán Grygar, *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, Praha 2004, s. 31

neoavantgardou americkou³⁰⁷ než československou.³⁰⁸

V Janově byla umělecká situace velmi odlišná od situace panující v Praze. V sekci *Arte Povera* výstavy nazvané *Arte Povera –IM Prostor (IM Spazio)* bylo zřetelné, že poverističtí umělci sledovali americké umění a vypůjčili si některé postupy typické pro minimal art, například redukci díla na jednoduchý úkon nahromadění, nashromáždění, odečtení či vyloučení hromad objektů a materiálů.

Tyto postupy použil zejména Alighiero Boetti v práci *Hromada (Catasta, 1967)*, což byla konstrukce složená z eternitových trubek, zakoupených ve stavebninách, naskládaných přes sebe. Tato instalace byla poprvé vystavena v galerii Stein v Turíně (1967). Repetitivní úkon spočívající v nahromadění eternitových trubek měl za účel vytvořit geometrickou konstrukci a zároveň ukázat osobní prožitek ze „stavby“ umělecké struktury či objektu v obrovském měřítku. *Hromada* připomínala dílo *Pyramida. Trojúhelníková základna (Pyramid. Triangular Base)* Carla Andreho, hromadu dřeva, která dnes již neexistuje (1959).

Historik umění Francesco Poli poukázal na skutečnost, že myšlenka konstrukce se v minimalistickém sochařství opírala o konstruktivistickou tradici.³⁰⁹ Kritik Poli, ve stati *Minimalismus Arte Povera Konceptuální umění (Minimalismo Arte Povera Arte Concettuale, 1995)*, poukázal na podobnost mezi Arte Povera a minimal artem spočívající v opakování se prvků: „Minimalismus je charakterizován estetikou sériového opakování a monumentalizací základních a primárních forem. Jde o odraz architektonických bloků a uličních sítí typického amerického Edge art city.“³¹⁰

Pino Pascali v Janově vystavil dvě krychle hlíny nazvané *1 m³ země* a *2 m³ země (1 m³ di terra, 2 m³ di terra, 1967)* a v minulosti již představené v římské galerii L'Attico. Umělec zřejmě ironicky reagoval na minimalismus – namísto ocele dal přednost zemině a namísto dvou stejných krychlí jako v případě Sola Le Witta vystavil dvě krychle různých rozměrů. Minimalistickému sochařství se již v roce 1965 v článku *Minimal Art* otisknutém v časopise *Arts Magazine* věnoval kritik Richard Wollheim a novinky o tomto proudu rychle dospěly i do

307 M. Volpi tvrdí: „Zájem umělců jako Bob Morris, Tony Smith, Bladen, Judd či Smithson je bezesporu pozoruhodný, ale myslím si, že Evropa už disponovala něčím podobným, konkrétně Lo Saviem či jistými epizodami umění kinetismu a gestaltu.“ Cifr.: Marisa Volpi, *Arte americana e arte italiana: nuove tendenze, Flash Art*, 1968, č. 7, s. 6.

308 J. Padrta píše: „To vše jsou jen některé rysy dnešní situace, která se vytváří po nedávném opadnutí přílivu pop-kultury a minimálního umění, a o níž se dnes často tvrdí, že postrádá zatím jakýkoliv leitmotiv. [...] kupříkladu nedávno pod příznačným názvem 'Když se záměry stávají formou'. Stejně rozmanitě a pomocné, ne-li někdy efemérní jsou jejich názvy: 'Umění antiformy', 'Mikroemotivní umění', 'Možné a Nemožné umění', 'Koncept-art', 'Arte Povera', 'Raw-materialism', 'Funk-art', 'Land-art', 'L'Art sauvage' ad. O jakýkoliv společných rysech, či dokonce cílech lze zatím jen těžko hovořit.“ A pokračuje: „Má-li tato výstava, na níž se podílí Jiří Kolář, Běla Kolářová, Jan SágI a Zorka Ságlová, na první pohled leccos společného a některými ze zmíněných aktuálních propozic, není zároveň v žádném případě pouhou jejich místní ilustrací, ale pokusem o vlastní řešení.“ - Cifr.: Viz Padrta, *Někde něco* (pozn. 222), s. 4-5, 6.

309 Francesco Poli, *La scultura del Novecento*, Laterza, Bari-Řím 2006, s. 121-140.

310 Francesco Poli, *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale* (1995), Editori Laterza, Bari-Řím 2001, s. 88.

Itálie.³¹¹ Příznačné pro něj bylo použití průmyslových materiálů a geometrických tvarů zvětšených do monumentálních rozměrů a opakujících se v řadách.³¹²

Rosalind Kraussová za předchůdce minimalismu označila konstruktivistické sochařství Nauma Gaba, přičemž ovšem poukázala i na podstatné odlišnosti.³¹³ Pokud americký minimalismus vyšel z americké konstruktivistické tradice, je též pravdou, že ho ve výsledku popřel – minimalistická socha namísto ztvárnění vnitřní struktury geometrické konstrukce divadelně ukazovala vnější povrch geometrických těles, například krychle.³¹⁴ Tím tedy překonala a podkopala racionální metody konstruktivistické tradice stejně jako Arte Povera překonala zkušenost Arte Programmata.³¹⁵

Výstava v Janově byla ve skutečnosti rozkročená mezi pop artem a process artem Roberta Morrise, Alana Sareta, Billa Bollingera či Richarda Serry.

Poveristická socha-instalace se řídila konstruktivistickými, ale i dekonstruktivistickými metodami. Procházela procesem fragmentarizace a multiplikace sochy. Minimalistické objekty byly řazeny, hromaděny a skládány jako konstruktivistická konstrukce a posléze dekonstruovány v rámci prostorové instalace hrající si s nepravidelným rozmístěním objektů ve výstavním prostoru.

Čistým příkladem je práce Jannise Kounellise *Bez názvu* (*Senza titolo*, 1967) vystavená v galerii La Bertesca. Jednalo se o jisté množství uhlí umístěné na železné struktuře, o fragmentární uhelnou asambláž podléhající přírodním zákonům přeměny dřeva v uhlí.

Dílo připomínalo *Skalnatou hromadu* (*Rock Pile*, 1968) Carla Andreho, což byla vyfocená neorganická hromada kamení uprostřed vegetace na jednom návrší coloradského Aspenu. Je třeba ale dodat, že Andreho kamenné uskupení vzniklo rok po uhelné práci Kounellisově, který tak zřejmě o rok předběhl landartové shluky sutě, zeminy či kamenů Andreho, De Marii,

311 Richard Wollheim, *Minimal Art*, *Arts Magazine*, leden 1965, s. 26-32; Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York 1968.

312 Dle definice kritiků Osbornea, Sturgise a Turnerové: „Minimalismus ve vizuálním umění znamená jednoduché a strohé plastiky neboli 'specifické objekty' [...]. Vytvářeli opakující se a četné tvary, často vznikající z průmyslových materiálů, jako jsou cihly, překližka nebo plech.“ - Cifr.: Richard Osborne - Dan Sturgis - Natalie Turner, *Teorie umění* (*Art Theory for Beginners*, 2006), Portál, Praha 2008, s. 136.

313 Rosalind E. Krauss: *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1977; Idem, *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art* (1977), Mondadori, Milán 1998.

314 Francesco Poli tvrdí: „I přes podstatné odlišnosti může být americké minimalistické sochařství šedesátých a sedmdesátých let spojováno s modernistickou sochařskou tradicí jako konstrukcí, přičemž zvláštní pozornost zaslouží konstruktivistická a suprematistická zkoumání Tatlina, Rodčenska, Maleviče, El Lissitzkyho a také Mondrianova, Van Doesburgova a Vantogerloova, zejména pokud jde jak o přísně neexpresivní, formalistickou, neobjektivní povahu geometrické strukturality (se silným architektonickým podtextem), tak o použití materiálů průmyslového typu.“ - Cifr.: Viz Poli, *La scultura del Novecento* (pozn. 309), s. 121.

315 R. Krauss Rosalind E. Krauss, *Sculpture in the Expanded Field. The Originality of the Avantgarde and Other Modern Myth*, Cambridge 1985; Michael Fried, *Art and Objecthood* (1967), in: Idem, *Esseys and Reviews*, Chicago 1998; Michael Fried, *Umění a objektovost*, in: Tomáš Pospiszl (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. OSVU, Praha 1998, s. 47-71; Rosalinda E. Krauss, *Optické nevědomí* (1993), in: Tomáš Pospiszl (ed.), *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. OSVU, Praha 1998, s. 145-173.

Oppenheima, Heizera či Smithsona.

Nikdo z poveristů se nicméně k land artu nehlásil, neboť jen ve výjimečných případech opouštěli galerijní prostory a vystavovali v přírodě, alespoň v 60. letech. Kounellisův výtvarný přístup upíná pozornost k chaotické neurčitosti přírodního prvku typické pro process art, které se zrodilo v New Yorku v opozici k minimal artu. Použití prostých a odpadních materiálů z Kounellisovy hromady činí dílo odsouzené k postupnému zániku pomíjivým.

Principy procesuálního proudu byly ostatně v Římě, kde Kounellis žil, představeny již v roce 1966 u příležitosti zahájení samostatné výstavy Richarda Serry nazvané *Zvířecí domovina: Naživo a po vycpání (Animal habitats: Live and Stuffed)* uspořádané v galerii La Salita Gina Tomasa Liveraniho (24. 5. 1966).³¹⁶ Americký sochař vystavil vycpaná zvířata a zvířata v klecích, kupříkladu cvrčky, slepice, holuby a živé prase. Tato práce se jmenovala *Živé prase v kleci I (Live Pig Cage I)*. Serra chodil každý den vepře do galerie krmit. Výstava způsobila značný skandál a galerii hrozila pokuta od římských úřadů. Vycpaná zvířata o trochu předběhla Pascaliovo zvířata-sochy vystavené v De Martiisově galerii La Tartaruga a v galerii L'Attico Fabia Sargentiniho v Římě.

To samé se dá možná o Serrovi říci i v případě Kounellisových papoušků a 12 živých koní obývajících L'Attico v roce 1969. Vedlo to ke kontroverzi, zda s nápadem vystavovat živá zvířata v galerii přišel Serra, či Kounellis, zda dotyčný umělec s řeckými kořeny viděl Serrovu římskou výstavu a byl jí ovlivněn. Zprávy z New Yorku o process artu přicházely hlavně díky Pietru Gilardimu. Tento umělec se v roce 1968 zúčastnil výstavy *Arte Povera* v Terstu, ale poté zanechal umění a věnoval se novinářskému řemeslu.

Novinky o minimalismu přináší také text *Struktury primárního (Strutture del Primario)* Maurizia Calvesiho napsaný pro folignský katalog³¹⁷ a parafrázující název výstavy *Primární struktury (Primary Structures)*, která se konala v newyorském Židovském muzeu (27.4.-12.6.1966). Čistě ženskou reakci na minimalistické sochařství přinesla výstava *Výstřední abstrakce (Eccentric Abstraction)* uspořádaná ve Fischbach Gallery také v New Yorku.³¹⁸ Kurátorka Lucy Lippardová tehdy poprvé použila výraz „process art“, kterým označila antiformalistický a postminimalistický proud „soft“ soch stojících v protikladu k Le Wittovým a Juddovým rigidním geometrickým strukturám.

Piero Gilardi směr process artu překřtil na „micro emotive art“. Robert Morris pro změnu roku

316 Richard Serra. *Animal Habitats Live and Stuffed* (kat. výst.), Galleria La Salita, Řím 1966.

317 Maurizio Calvesi, *Strutture del primario*, in: *Lo Spazio dell'Immagine* (kat. výst.), Palazzo Trinci, Foligno 1967, s. 12-15.

318 Na výstavě *Primary Structures* v New Yorku figurovali Robert Morris, Donald Judd, Sol LeWitt, Carl Andre. Na výstavě *Eccentric Abstraction*: Louise Bourgeoisová, Eva Hesseová, Keith Sonnierová a další umělkyně, které proti zcela mužskému racionalistickému minimalismu reagují měkkými, negeometrickými pracemi sestávajícími ze sítí, drátů, latexu a měkkých vláken či triček ponořených do pryskyřice. - Cifr.: Viz McShine, *Primary Structures: Younger American and British Sculptors* (pozn. 159); Lucy Lippard, *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery (kat. výst.), New York 1966.

1968 napsal článek *Proti Forma (Antiform)*, ve kterém vysvětluje, jak se nová umělecká tendence soustřeďuje na využití měkkých materiálů, kupříkladu plsti a látky, podléhajících zákonům gravitace a majících nestálý tvar.³¹⁹

Protiforma (Antiform) byl též název skupinové výstavy, kterou hostila newyorská John Gibson Gallery (5.10.-7.11.1968)³²⁰ a na které Morris představil své první *Plstěné kousky (Felt Pieces, 1967-68)* v podobě proužků měkké plsti zavěšených na stěně a hromad stejného materiálu rozmístěného na zemi.

Jak Morris v New Yorku, tak i poverističtí umělci v Itálii tedy paralelně experimentovali s měkkými materiály, například látkami, pytli či zeminou. Poverističtí umělci s jistým předstihem použili principy procesuálního proudu odmítající tak geometrickou strukturu krychle a rovnoběžnostěnu a přiklánějící se k materiálům flexibilnějším a bližším chaotickým tvarům přírody. Výraz *process art* je odvozen od otevřené procesuálnosti díla. Zvláštní pozornosti se dostávalo chování přírodních a průmyslových materiálů vystavených tlaku, tahu či ohýbání a vlastnostem jako hmotnost, gravitace, křehkost, tvárnost, tekutost a lehkost třeba plsti, provazu, drátu, olova, skla, zeminy nebo asfaltu. Ne náhodou měl Celant na starosti katalog výstavy *Arte Povera, Protiforma: Sochy 1966-1969 (Arte Povera, Antiform: Sculptures 1966-1969)*, přičemž zdůraznil právě vztah poveristů a procesuálního umění (12. 3.–30. 4. 1982).³²¹

Nejvíce procesuální aspekty rozvinuli poveristé Giovanni Anselmo a Giuseppe Zorio, kteří se neúčastnili výstavy v Janově, ale na následujících poveristických výstavách již nechyběli. Spolu s Bollingerem, Hessem, Kaltenbachem, Naumanem, Saretem, Serrou a Sonnierem byli pozváni na prestižní výstavu *Devět u Lea Castelliho (Nine at Leo Castelli)* do soukromé galerie Castelli Warehouse v New Yorku (4.-28. 12. 1968).³²² Italská poveristická dvojice se zaměřila na životní energii a na fyzické zákony gravitace a tlaku.

Anselmo například na zeď zavěsil velké kameny a mezi ně vložil listy čerstvého salátu, čímž odmítl jakékoli symbolické či iluzionistické ztvárnění skutečnosti a upřednostnil představení objektu poznamenávaného v reálném prostoru a čase změnami.

Morris se v článku *Protiforma (Antiform)* při obhajobě své teorie o neiluzionistickém a antirenesančním *process artu* od vývoje renesanční figurace dostal až k abstraktnímu expresionismu a Oldenburgovým sochám.³²³ Nedlouho poté představil své procesuální práce v

319 Robert Morris, *Anti Form*, *Artforum*, duben 1968, vol. 6, č. 8, s. 33-35.

320 John Gibson Robert Morris (eds.), *Anti-Form* (kat. výst.), John Gibson Gallery, New York 1968.

321 Germano Celant (ed.), *Arte Povera, Antiform: Sculptures 1966-1969*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, ed. CAPC, Bordeaux, 1982.

322 *Nine at Castelli*, Castelli Warehouse (kat. výst.), New York, 1968.

323 R. Morris píše: „Jak Pollock, tak Louis si byli vědomi obojího. Oba přímo využívali fyzických, tekutých vlastností barvy. [...] Viditelnost procesu v umění se vyskytla v době vrcholící renesance. V 19. století jak Rodin, tak Rosso zanechávali v dokončené práci stopy dotyku. Stejně jako abstraktní expresionisté po nich, i oni vnímali plastičnost materiálu autobiograficky. [...] Oldenburg byl jedním z prvních, kdo takové materiály použil. Dochází k přímému zkoumání vlastností těchto materiálů.“

galerii Lea Costelliho v New Yorku v rámci skupinové výstavy *Kontinuální denně měněný proces* (*Continuous Project Altered Daily*, 1969). Trvala měsíc a exponáty z olova, železa, asfaltu, skla či plsti se každý den náhodně neuspořádaným způsobem měnily, takže se vytrácel jakýkoli zbytek formalizace a vnitřního řádu díla.

Výstava *Arte Povera – IM Prostor* tedy předjímala použití materiálů s omezenou životností a zdánlivě chaotické uspořádání poveristických děl, v jehož rámci každý artefakt zaujímal „vlastní prostor“. Konceptuálnější povaha je též zřejmá v úvodním Celantově textu, kde se hovoří o akumulaci a měření prostoru pomocí základních forem a primárních struktur dle metody popsané Mauriziem Calvesim ve foliánském katalogu.

Jedním z nejkonceptuálnějších poveristických autorů byl Emilio Prini, který v galerii La Bertesca vystavil instalaci ze zářivek nazvanou *Obvod vzduchu* (*Perimetro d'aria*). Pro Priniho se jednalo o důležitý projekt, neboť jím díky Celantovi, který též do turínské a janovské umělecké společnosti uvedl Boettiho, debutoval ve světě umění. Priniho výtvar sestával ze čtyř v rozích místnosti umístěných zářivek, které virtuálně zobrazovaly její obvod a tím vyměřovaly malý jako vzduch neviditelný prostor galerie. Připomínal *Protireliéf v rohu* (1914) Rusa Vladimíra Tatlina, jenž do rohu galerie umístil shluk dřeva a železných drátů. Dílo Priniho činil viditelným neviditelný prostor galerie a akcentoval prvek vzduchu a energie, která nás, ač neviditelná, obklopuje.

Tato hra mezi viditelným a neviditelným je umělecký motiv, který je přítomný v sochařství a grafice českého umělce Karla Malicha, i když formální výsledky jsou velmi odlišné a nesouměřitelné s Priniho prací. Duševní a kreativní proces získávající tvar v uměleckém díle je ve středu zájmu Giulia Paoliniho, který v Janově zrealizoval instalaci *Prostor* (*Lo Spazio*, 1967). Jedná se o dřevěná písmena umístěná na galerijní zeď a tvořící nápis „prostor“, čímž vzniká dojem jistého prostoru vykutaného do galerie.

Tuto práci již představil Celant v janovské galerii Leone. Paoliniho kombinace výjevů a slov neměla základ ve vizuální poezii, nýbrž se podle všeho opírala o *Jednu a tři židle* (*One and Three Chairs*, 1965) Josepha Kosutha, což bylo konceptuální dílo založené na procesu dematerializace uměleckého výtvaru.³²⁴

Kosuth svou teorii konceptualismu zformuloval ve stati *Umění po filozofii* (*Art after*

[...] Koncentrace na hmotu a gravitaci jako prostředků má za výsledek formy, které nebyly předem plánovány. Zamýšlené uspořádání je nezbytně náhodné, nepřesné, není na něj kladen důraz. Náhodné hromadění, volné kladení na sebe či zavěšování dávají materiálu pomíjející formu.“ - Cífr.: Viz Morris, *Antiform* (pozn. 319), s. 35.

324 Co se týká *Jedné a tři židlí*, Kosuth píše: „Už dříve, na konci roku 1965, jsem použil slovníkovou definici v díle sestávajícím ze židle, fotografického zobrazení oné židle v trochu menší velikosti a definice slova židle, přičemž poslední dva prvky visely na zdi hned vedle dané židle. Ve stejné době jsem zrealizoval řadu prací zaměřených na vztah slov a objektů (koncepty a k čemu odkazují).“ - Cífr.: Joseph Kosuth, *L'arte dopo la filosofia* (*Art after Philosophy*, 1969), Costa & Nolan, Milán 2000, s. 45; Red., *Kronika: Konceptuální umění - umění po filozofii, Výtvarné umění XXX*, 1970, č. 3, s. 141.

Philosophy) až roku 1969, kdy se stal redaktorem časopisu *Art and Language*. Konceptualistické myšlenky se rozšířily mnohem dříve, když Sol Le Witt v časopise *Artforum* roku 1967 uveřejnil článek *Odstavce o konceptuálním umění* (*Paragraphs on Conceptual Art*). Le Witt tvrdil, že myšlenka uměleckého díla je důležitější než umělecký objekt.³²⁵

Z toho vyplývalo, že myšlenka uměleckého díla a umělecký projekt předchází samotné produkci. S tím byla spojená reflexe tvůrčího a kognitivního procesu týkajícího se lingvistických definic a z nich plynoucích odkazů.

Kosuth měl za to, že umění je schopné zkoumat samotnou filozofii. Odbornice umění Daniela Del Pescová a Mariantonietta Piconeová přišly s výrazem „zásadový konceptualismus“ (*concettualismo comportamentistico*), jímž pojmenovaly stále radikálnější umění 70. let Heizerovo či Smithsonovo, landartové, poveristické a samotářů jako Gino De Dominicis a Vettor Pisani.³²⁶ Kritici Lucy Lippardová a John Chandler roku 1968 zveřejnili stat' *Dematerializace umění* (*The Dematerialization of Art*), ve které představili myšlenku dematerializovaného díla konceptualistických umělců.³²⁷

V Praze zatím Josef Hlaváček poukázal na vztah užití světla Stanislava Zippeho, například v díle *Umělý vesmír* (1968-72), a procesu dematerializace objektu u Arte Povera, kupříkladu v pracích Priniho či Paoliniho.³²⁸

V Janově emblematickým případem je instalace *Podlaha tautologie* (*Pavimento tautologia*, 1967) Luciana Fabra sestávající z hromady starých novin rozprostřených do čtverce a umístěných na kachlíkovou dlažbu galerie La Bertesca. Tato práce připomíná *Páku* (*Lever*) Carla Andreho v podobě pásu 137 cihel položených na podlahu na výstavě *Primární struktury* (*Primary Structures*, 1966). Společné rysy má také s Andreho dílem *Ekvivalent VIII* (*Equivalent VIII*, 1966), což byla cihlová dlažba autorem definovaná jako „souhrn formy, struktury a místa“.

Prvním rozdílem mezi Fabrovou *Podlahou* a Andreho horizontálními instalacemi spočívá v italské ironii. Zdá se, že Fabro dodává i „instrukce k použití“ daného díla: „*Podlaha sestává z jednoho či více panelů pokrytých obyčejnými dlaždičkami. Povrch je třeba uchovávat čistý a naleštěný a neustále pokrytý papíry či novinami. Veškerý prožitek týkající se tohoto artefaktu se*

325 Sol Le Witt, *Paragraphs on Conceptual Art*, *Artforum* 5, červen 1967, s. 79-83.

326 Daniela Del Pesco - Mariantonietta Picone, *Note sull'arte concettuale*, *OP. CIT. Rivista quadrimestrale di selezione della critica d'arte contemporanea*, 1973, s. 8-9.

327 John Chandler - Lucy R. Lippard, *The Dematerialization of Art*, *Art International* 12, únor 1968, č. 2, s. 32; Lucy R. Lippard, *Six Years: The Dematerialization of Art Object from 1966 to 1972*, Studio Vista, Londýn 1973.

328 J.Hlaváček píše: „*I v tomto díle můžete nasát to, co bylo tehdy ve vzduchu: konceptualizace směřující k dematerializaci umění a možná i tendenci společnou s arte povera, které až alchymisticky používalo materiály dosud v umění neobvykle.*“ - Cifr.: Josef Hlaváček, *Světlo a pohyb* (1996), in: Viz Hlaváček, *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění* (pozn. 226), s. 140.

ostatně omezuje na údržbu.“³²⁹

Umělec navíc poukazuje na „umělcův prožitek“ a na umění stávající se duševním, na tvořivý proces. S termínem „tautologie“ přišel Ludwig Wittgenstein ve spisu *Tractatus logico-philosophicus* (1922). Tento vídeňský filozof a žák Bertranda Russella na univerzitě v Cambridge se věnoval „zkoumání povahy [verbálního] jazyka“ a schopnosti člověka vypodobnit skrze něj realitu světa.

Verbální jazyk popisuje svět a má tendenci identifikovat se s myšlením vytvářeje „tautologie“ neboli „lingvistický paradox“ – žádnou věc či pravdu není možné popsat jinak než slovy. Tautologie je ale „věčně pravdivým tvrzením“, ať už je podmínka pravdy vyjádřená verbálním či matematickým jazykem jakákoli. Pokaždé když „nazveme“ věc vlastním jménem, je též třeba vizuálně si tuto věc „představit“, díky čemuž je každé tvrzení zobrazením skutečnosti. Wittgenstein analyzuje jazykové vztahy (jméno-předmět) a následně vyvozuje, že věci „nelze vyjádřit, nýbrž pouze ukázat“. Takový soud vytváří nepřekonatelný filozofický paradox. V závěrečné části traktátu používá metaforu „odhozeného žebříku“ – čím výše se stoupá ke světu idejí, tím více jsou lingvistická tvrzení odkázána do říše ticha – a zakončuje: „*O čem není možné mluvit, o tom je třeba mlčet*“.³³⁰

Tautologický paradox je překonán jazykovými hrami mezi slovem, obrazem a objektem ve *Filozofických zkoumáních* (1953).³³¹

S pomocí Wittgensteinovy filozofie též Celant vysvětluje účel díla Fabra a členů Arte Povera ve svém manifestu: „*Tautologie je prvním nástrojem uchopení skutečnosti. Eliminací nadstavby začínáme poznávat současnost nebo svět. [...] Omezení nám nedovolují vidět podlahu, roh, každodenní prostor a Fabro navrhuje objevit podlahu, osu, která spojuje strop s podlahou pokoje, nezabývá se uspokojením systému, chce ho vyprázdnit.*“³³²

Podlahu-tautologii tedy není snadné interpretovat už právě proto, že se potýká s „tautologickým paradoxem“ neboli s tím, jak zobrazit věc autorem definovanou jako „čištění podlahy“.

Luciano Fabro chtěl ve svém díle materializovat svou myšlenku a v uměleckém objektu ukázat „zásadní strukturu reality“. Byl nicméně přesvědčen, že osobní prožitek nelze sdílet s ostatními: „*Nakonec může člověk k finálnímu aktu dospět – dát časopisy na zem ve svém domově, jako by skutečně vyčistil svou ‚podlahu‘, jako by ji chtěl ochránit, – ale v té chvíli se mýlí v otázce*

329 Viz Celant, *Arte Povera IM Spazio* (pozn. 284), nestr.

330 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Turín 1990, s. 188; Idem, *Tractatus logico-philosophicus* (Logisch-philosophische Abhandlung), ed. Kegan Paul, Londýn 1922.

331 Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* (1953), Basil Blackwell, Oxford 1958; Idem, *Ricerche filosofiche* (1964), Einaudi, Turín 2009.

332 Viz Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia* (pozn. 190), s. 3.

povahy daného prožitku.“³³³

Fabrův tautologický paradox spočíval v demonstraci toho, že umělcův prožitek mohou ostatní sdílet pouze ve chvíli, kdy se divák umělcova prožitku – čištění podlahy – přímo účastní. Poveristická díla představená v Janově nejsou artefakty v pravém slova smyslu, nýbrž fyzické a pomíjivé „počiny“ typu *site specific*. Tvořivý proces poveristických umělců usiloval o ukázání životní energie místa, sdíleného „kulturního prostoru“. Umělci chtěli vytvořit nový vztah s galerijním místem a mít užší vztah mezi dílem-prostředím-divákem.

V tomto smyslu se výstava *Arte Povera – IM Prostor* přeměnila na neopakovatelný a jedinečný „počin-akci“. Své výtvořby autoři v galerii La Bertesca instalovali sami. Tuto uměleckou zkušenost lze jistým způsobem srovnávat se živelnou a otevřenou atmosférou, kterou dýchala výstava-happening *Seno a Sláma Zorky Ságlové* či instalace sádrových otisků *Stopy* Evy Kmentové v pražské Špálově galerii.³³⁴

Janovská výstava tedy zůstává emblematickou, neboť galerista se spolu s umělci ocitl před problémem představit veřejnosti díla často téměř neviditelná a nemateriální, vázaná na dočasnost „tady a teď“, na *site specific* instalaci, na dematerializované artefakty, pro jejichž dokumentaci a uchování bylo třeba použít nové strategie.

Výstava byla tedy pojata jako efemérní „počin“ a jako okamžik obrození umělecké práce, která se měnila v závislosti na výstavním prostoru. *Arte Povera – IM Prostor* se vyznačuje podobným kurátorským pojetím jako folignská výstava *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'Immagine)*, neboť v obou případech se díla musela přizpůsobit výstavnímu prostoru a reagovat na něj. O Folignu vyšlo roku 1967 vícero článků, přičemž obzvláště zajímavé byly ty zveřejněné v časopise *Flash*, posléze *Flash Art*, propagátora poveristických výstav Giancarla Politiho.³³⁵

Roku 2004 proběhla konference na téma folignské přehlídky a roku 2009 se v CIAC ve Folignu uskutečnila velká retrospektivní výstava *Prostor zobrazení (Lo Spazio dell'immagine)*.³³⁶

V roce 2011 se pro změnu ve všech nejdůležitějších italských muzeích konala velká retrospektiva *Arte Povera*.³³⁷ Roku 2013 Fondazione Prada v Benátkách ve spolupráci s tamějším Bienále hostila velkou retrospektivu zasvěcenou výstavě *Když se postoje stávají*

333 Luciano Fabro, *La forma è sempre il risultato dell'atto*, in: Giovanni Lista, *Arte Povera*, sv. 132, Carte d'Artisti, Milán 2011, s. 29-30.

334 Simona Mayerová, *Pražská Špálova Galerie v letech 1965-1970*, Praha 1997. (diplomová práce ÚDU FFUK)

335 Red., *Lo Spazio dell'Immagine, Flash*, červenec 1967, č. 2, s. 2-4; Red., *Lo Spazio dell'immagine, una mostra originale, La Nazione – Cronaca di Foligno*, 20.6.1967, s. 6; Red., *Una mostra singolare nelle sale di Palazzo Trinci, La Nazione – Cronaca di Foligno*, 2.7.1967, s.6; Red., *La mostra di Palazzo Trinci. Accostamento tra antico e moderno, La Nazione – Cronaca di Foligno*, 4.7.1967, s. 6; Red., *Inaugurata la mostra "Lo Spazio dell'Immagine", La Gazzetta di Foligno*, č. 28, 9.7.1967, s. 1; Gillo Dorfles, *Lo Spazio dell'Immagine a Foligno, Art International*, 1967, č. 11, nestr.; Lea Vergine, *L'arte in gioco. La funzione del critico e il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Garzanti, Milán 1988, s. 370.

336 Gino Marotta – Lanfranco Radi et al., *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo* (kat. výst.), Centro Italiano di Arte Contemporanea CIAC, Foligno, Skira, Milán 2009.

337 Viz Celant, *Arte Povera 2011* (pozn. 195).

formou (*When Attitudes Become Form*), kterou kurátorsky připravil Szeemann pro bernskou Kunsthalle (1969) a jejíž katalog měl na starosti opět Celant.³³⁸ V řadě kritických debat se účastníci na základě srovnání s tehdejšími evropskými uměleckými proudy vrátili k italským výstavám 60. a 70. let. Poukázali na to, jak proces dematerializace uměleckého objektu v 70. letech ztížil problematiku uchování uměleckých děl a na to, že stoupla důležitost dokumentace skrze fotografii a film.

Ve výsledku lze říci, že poveristické práce vystavené v Janově roku 1967 obsahují rozvratnou a anarchistickou energii typickou pro 60. léta. Objekty se stávají značením umělcovy cesty skutečností, značením zanechaným umělcovým počinem, které poukazuje k jeho „bytí na světě“, řečeno s Martinem Heideggerem. Celant toto umělcovo „bytí na světě“ chápe antropologickým způsobem a skutečné poselství umění vidí v uměleckém počinu. Samotný artefakt tak řadí až na druhé místo za umělecký projekt. Celantovo „antropologické vidění“ umění připomíná vidění Chalupeckého, který též upřednostňuje umělcův počín a poselství před výsledným výtvozem. Padrtův, Apolloniův a Arganův „nový humanismus“ nicméně neodpovídá humanismu Celantově, který nevěří v pokrok vědy a technické společnosti, nýbrž v současnost a každodennost umělce vydávajícího se zkoumat téměř ztracenou podstatu a identitu moderní civilizace.³³⁹

BOLOGNA 1968: VÝSTAVA ARTE POVERA

Druhá výstava skupiny *Arte povera* se stejnojmenným názvem, pod kurátorským dohledem Germana Celanta ve spolupráci s Renatem Barillim a Pietrem Bonfigliolim, proběhla v boloňské Galleria De' Foscherari (24.2.-15.3.1968).

Zformování poveristického hnutí bylo již téměř úplně završené. Výstavy se zúčastnili Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Gianni Piacentino, Micheleangelo Pistoletto, Emilio Prini, Gilberto Zorio, mezi nepřítomnými ještě figurovali Marisa Merzová a Giuseppe Penone. Na výstavu byl pozván také římský sochař Mario Ceroli, který oficiálně k poveristickému hnutí nenáležel.

V úvodu boloňského katalogu Celant provokativně píše, co je programem, hlavní myšlenkou: „*Myslet a sledovat, vnímat a představovat, cítit a vyčerpat pocit v zobrazení, v počínu, v objektu, umění a život, posun po paralelních kolejích toužící po místě v nekonečnu.*“³⁴⁰

338 Germano Celant, *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013* (kat. výst.), Fondazione Prada, Benátky 2013.

339 Umbro Apollonio, Výzkumy vizuálního umění ve východní Evropě, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1-2, s. 93 -94.

340 Germano Celant, *Arte povera* (kat. výst.), in: Germano Celant – Pietro Bonfiglioli – Renato Barilli, *Arte Povera*, Galleria De' Foscherari, Bologna 1968, s.1.

Pro Celanta se, v souladu s antropologickou koncepcí humanismu a s uvědomělejším a konceptuálnějším přístupem k umění, skutečným poselstvím uměleckého díla stává člověk. V textu katalogu rozvíjí koncept „vizualizované myšlenky“ neboli představení myšlenky a cítění umělce, kdy je z díla eliminován ilustrativní jazyk a renesanční vypočtení ve prospěch prosté tautologické prezentace objektu.

Účelem bylo představit „faktický význam zobrazení“, v němž je myšlenka ihned jasná všem. V poveristickém manifestu z roku 1967 Celant jako vzor uvádí Pistolettovo dílo *Méně objektů* (*Oggetti in meno*), které považuje za „uchopení skutečnosti“ a zároveň za „poetický čin“, který nás na světě uspokojuje. Pistoletto světu odebírá předměty, aniž mu přidává jiné.

Výraz „vizualizovaná myšlenka“, který Celant prosadil, vyjadřuje právě poveristickou prezentaci prostých, banálních a inertních objektů, jež se z vlastní podstaty hlásí k filozofickému konceptu tautologie a motivu přírody.

Kounellis například představuje ideu živlu ohně instalací složenou z ohnivých kopretin, Pascali se pro změnu zabývá vodou skrze své fiktivní moře z průhledných nádob s obarvenou vodou a Prini přichází s „obvodem vzduchu“, když do rohů místnosti instaluje zářivky. Poveristické práce tak vytvářejí prostory-prostředí, které mají fyzický objem a stávají se scénou a hledištěm zároveň. Arte Povera podle Celanta: „uvádí na pravou míru naše mylné vědomí skutečného“. Umělcův tvořivý proces tím vytváří „vizualizovaný počín“: „*Vizualizovaná a materializovaná myšlenka, akce, čin a počín jsou ohniskem simultánního vztahu mezi myšlenkou a zobrazením, vedou pouze k rozšíření prožitku spojeného s danou myšlenkou, akcí, činem či počinem, neodchylují se skrze dvojznačné a mnohoznačné prvky, jsou vizuální konkretizací přírodního a lidského faktu či zákona. [...] Vizualizovaná a materializovaná myšlenka neobsahuje program, nesleduje individuální či společenský příběh, je výlučně prezentací jistého termínu, nepřijímá vztahy, nezpodobňuje, nýbrž představuje.*“³⁴¹

Boloňskou výstavu charakterizoval návrat k reflexi dadaistické techniky ready made a prožitku každodenního života a v porovnání s janovskou poveristickou výstavou i fyzičtější a méně konceptuální přístup.

Výstava *Arte Povera* se ještě téhož roku přesunula do Feltrinelliho centra živého umění (Centro Arte Viva Feltrinelli) v Terstu (23. 3.-11. 4. 1968), které se zúčastnil i Gilardi. Boetti v galerii De' Foscherari vystavil dílo-manifest nazvané *Turín* (*Città di Torino*, 1966-67), a v podobě objektů v nadživotní velikosti, mezi nimiž kupříkladu figurovala váha, koše, iglú z kamenů a

341 Germano Celant, Arte Povera, in: Germano Celant - Harald Szeemann - Jean-Christophe Ammann et al., *Arte Povera in collezione / Arte Povera in Collection* (kat. výst.), Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, Charta, Milán 2000, s. 19.

starého plechu, nazvaných *Hromada* (*Catasta*), *Váha* (*Bilancia*), *Maskující* (*Mimetic*), *Bábovka* (*Panettone*) či *Kameny a plechy* (*Pietre e lamiere*). Fabro zavěsil své *Kolo* (*Ruota*) sestávající z tyče z nerezové oceli a kruhu, přičemž váha kruhu tyč ohýbala dle zákonů gravitace. Také vytvořil instalaci *Prostorový koncept* (*Concetto spaziale*) pojatý jako „zmocnění se skutečností“.

Kounellis na podlahu umístil železnou strukturu vyplněnou bavlnou nazvanou *Bez názvu* (*Senza titolo*, 1967). Paolini vztyčil *Averroese* (*Averroè*, 1967) sestávajícího z tyče z pochromované oceli opatřené listem vavřínu a patnácti barevnými vlajkami různých národů.

Pascali dodal své dvě na zdi pověšené krychle se zeminou 1 m^3 a 2 m^3 země (1 m^3 a 2 m^3 di terra), ale v katalogu figurují i gigantické kartáče *Bourci morušoví* (*Bachi di seta*). "

Piacentino do rohu mezi zem a stěnu opřel *Stůl* (*Tavolo bronze-bordeaux Metalloid Gray-Brown Fence object*, 1967) v podobě z různých částí poskládaného stolu, takže měl divák pocit, že se dívá jak na obraz, tak na designový objekt.

Prini skrze kresbu a rozmístění předmětů na podlaze zrealizoval performanci nazvanou *Hypotéza o totálním prostoru* (*Ipotesi sullo spazio totale*, 1967) věnující se tématu prostoru.

Anselmo na železný řetěz na zdi zavěsil dřevěný panel, *Bez názvu* (*Senza titolo*, 1967).

Stejně pojmenoval svůj artefakt z roku 1968 i Zorio, jenž na zeď umístil dvě ocelové desky držící v jisté vzdálenosti od sebe díky čtyřem přísavkám, a znázornil tak síly pnutí a tahu těchto desek.

Mario Merz byl zastoupen prací *Velký koš* (*Cestone*, 1967). Účelem mimetismu mnohých poveristických objektů nebyla prezentace prostých ready made výtvorů – obsahoval tautologické paradoxy bez jakéhokoliv surrealistického záměru.

Pistoletto měl na výstavě *Vanu-loďku* (*Bagno-barca*, 1966), koupací vaničku se schůdky, která byla součástí řady *Méně objektů* (*Oggetti in meno*). Pokud srovnáme Pistolettovu *Vanu-loďku* s *Lodkou* Jiřího Koláře vystavenou na pražské *Nové citlivosti*, shledáme podobnost v názvu, ale v obsahu a formě narazíme na mnohé rozdíly. *Vana-loďka* připomínala ready made duchampsovského ražení. Výtvor ztvárňoval banální předmět každodenní spotřeby, který ztratil svou původní funkci a získal nejednoznačnou roli loďky na souši, kde není k velkému užítku. Kolář *Lodkou* nazval práci, kterou definoval jako „prostorovou koláž“. Vytvořil ji z novinového a časopisového papíru, z něhož složil loďku. Nejednalo se o prostý ready made, nýbrž o umělecké dílo „ručně vytvořené“ umělcem a díky velkým rozměrům to nebyla ani koláž, ani asambláž.

Lodka vyznívala nejednoznačně a hravě, vyvolávala, stejně jako dadaistické objekty, spoustu duševních asociací, například vzpomínku na oblíbenou českou dětskou skládanku. Kolář své

práce rozebíral a opět skládal jako papírové origami pohrávaje si s propojováním různých technik a žánrů a vytvářeje prostorovou hru-instalaci a zároveň koláž-asambláž-objekt. Zatímco poveristické instalace, kupříkladu *Vana-lod'ka* Pistoletta nebo *Moře (Mare)* Pascaliho získávají vlastnosti „obyvatelných prostředí“, kterými lze projít jako divadelní scénou, Kolářovy práce zůstávají zvětšenými objekty dadaistického ražení.

O boloňské výstavě vyšla recenze Giuseppeho D'Agaty nazvaná *Arte povera*³⁴² a další z pera Vitalina Corbiho, kterému ji pod názvem *Poetika arte povera (La poetica dell'Arte povera)* otiskl neapolský časopis *OP. CIT.*³⁴³ Zejména kritik Corbi se stejně jako poveristickým pracím věnoval „programu poveristické akce“, který se hlásil k ideálům starší avantgardy a sociologicky-antropologické stati Herberta Marcuse. Ve svém filozofickém uvažování Marcuse se snažil nalézt smíření mezi rozlukou společnosti a přírody současné civilizace. Obzvláštěního zájmu se dostalo debatě zorganizované u příležitosti boloňského počínu – vždyť toto město bylo známé politickou podporou levice a studentských bouří v roce 1968.

V této bouřlivé atmosféře byl uspořádán kulatý stůl, ke kterému byli pozváni mnozí historici umění přítomní na přehlídce ve Folignu.

Kritická diskuse se točila kolem problematiky italské militantní kritiky, vztahu mezi uměním a životem a vztahu mezi uměním a politikou. Kritik Piero Bonfiglioli, který spolu s Celantem a Barillim výstavu i debatu v galerii De' Foscherari zorganizoval, se rozhodl kulatý stůl nazvat *Chudoba umění (La povertà dell'arte)*. Příspěvky italských kritiků vyšly v uměleckém věstníku vydaném nakladatelstvím Quaderni De' Foscherari.³⁴⁴

Spolu s Celantem tam figuruji Renato Birolli, Maurizio Calvesi, Achille Bonito Oliva, Umbro Apollonio, Renato Guttuso a Lamberto Pignotti.

Celant se v průběhu diskuse drží pozic militantní kritiky a úzkého vztahu mezi uměním a životem. Mimo jiné cituje výraz „proletářské umění“, který použil Fagiolo dell'Arco, když definoval Arte Povera v katalogu folignské výstavy. Bylo zřejmé, že boloňská debata je pokračováním té z Foligna. Vypadalo to, že Celantova militantní kritika se stále více blíží myšlenkám Marcuse a Frankfurtské školy, podle nichž je západní kapitalistická společnost „průmyslem spektaklu“ a vytváření mas.

Celantův postoj nepřijali ovšem všichni a mnozí kritici se dokonce na možnost smíření umění a života dívali velmi skepticky. Na druhou stranu souhlasili s tím, že umění se nemá řídit zákony trhu s uměním, nýbrž zákony umělce „svobodného citění“. Příspěvky byly, po pravdě řečeno,

342 Giuseppe D'Agata, *Arte povera a Bologna, CARTABIANCA*, květen 1968, nestr.

343 Vitalino Corbi, *La poetica dell'arte povera, POZN.*, 1973, Neapol, s. 27-35.

344 Pietro Bonfiglioli (ed.), *La povertà dell'Arte. Interventi di Apollonio, Arcangeli, Barilli, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Del Guercio, de Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti*, č. 1, Quaderni De' Foscherari, Bologna 1969.

plné vzosné rétoriky a díly vystavenými v Bologni se nijak zvlášť nezabývaly. Poveristické práce v očích kritiků ztratily důležitost – ti se téměř výlučně zabývali osudem moderního umění ve vztahu ke společenské situaci.

Kritici se v umění, které tak radikálně změnilo techniky a materiály, již nevyznali. Mnozí si ale uvědomovali, že umění sloužící společnosti a průmyslu není pravděpodobně realizovatelné. Někteří jako Umbro Apollonio, teoretik Arte Programmata, ještě stále zastávali tezi užitečného umění „ve službě technické společnosti“ schopného harmonického smíření mezi uměním a životem. Většina nicméně zůstávala skeptická, kupříkladu Francesco Arcangeli, který tvrdil, že skutečný soulad mezi uměním a životem je „dětinská“ utopie.

Z tohoto důvodu „disidentské postavení“ poveristických umělců nepovažoval za reálné a možné, a jejich díla označil za směšné „primární struktury“ či „spíše banální než primární regresi“ uměleckého jazyka. Anarchistický postoj poveristických umělců měl za cíl zrušit veškerá pravidla vnucená sociálním systémem a směřovat k předprůmyslové civilizaci.

V Bologni nebyli bohužel poveristé k debatě pozváni, a nemohli tak danou problematiku přímo reagovat.³⁴⁵

S redukcí poveristického jazyka na takzvané „primární struktury“, na „před-ikonografický“ archaický znak, vyvstal nový problém jasné interpretace této nové formy umělecké komunikace. Historici umění vystoupivší v rámci boloňské debaty se ale uspokojivých historicky-uměleckých interpretací nedobrali, jako by ještě neuměli přesně jazyk a poselství Arte Povera definovat.

Giorgio De Marchis nicméně v Arte Povera správně odhalil jisté performativní a „divadelní znaky“ a vůči poveristickým umělcům zaujal pozitivní postoj. Achille Bonito Oliva naopak skupinu Arte Povera přirovnal k uzavřené a elitářské komunitě vyhýbající se vnějším kontaktům se širokou veřejností a systémem umění.

Malíř a zakladatel Nové fronty umění (1946) Renato Guttuso pro změnu neústupně bránil „revoluční praktiky“ Arte Povera a Celantovu militantní kritiku.

Diskusi v červnu svým příspěvkem uzavřel Lamberto Pignotta, který umění přisoudil sociálně agitační a „bojovou funkci“, jejímž posláním bylo změnit společenský systém. Tento florentský básník byl nejen levicový aktivista, ale také zakladatel skupiny Gruppo 70 a autor vizuálních básní.³⁴⁶

345 Mezi účastníky debaty figurovali: Pietro Bonfiglioli v Boloni předsedal Filmové komisi; básník Lamberto Pignotta patřil ke Skupině 70, která právě vydala knihu *Jistá forma boje* (*Una forma di lotta*); Francesco Arcangeli vyučoval dějiny umění na univerzitě ve Florencii; Renato Barilli, člen Skupiny '63, byl aktivní v Římě; Maurizio Calvesi působil tamtéž a napsal *Dvě avantgardy* (*Le due avanguardie*, 1966); Giorgio De Marchis pracoval v římské Národní galerii moderního umění (GNAM); Umberto Apollonio byl hlavním teoretikem Arte Programmata v Itálii; Maurizio Fagiolo dell'Arco byl autorem militantního textu *Vztah '60* (*Rapporto '60*, 1966); kritici Antonio del Guercio a Achille Bonito Oliva.

346 Anna Costantini, *La vita è una serie di azioni*. „Arte Povera“ a Genova e a Bologna, in: Viz Celant, *Arte Povera 2011*

Diskuse v Bologni se tedy proměnila v ostrý střet opačných postojů. Na jedné straně stáli vůči avantgardním ideálům skeptičtí kritici Arcangeli, Barilli a Boarini a na druhé idealisté Apollonio, Celant a Calvesi, kteří věřili v možnost umění, jež by mohlo vytvořením nových strategií komunikace prospět společnosti.

Boloňský kulatý stůl uzavřel uměleckou parabolu o osudu moderního italského umění, jež započala po druhé světové válce a pokračovala na sjezdech v San Marinu, Verucchiu a Rimini v 60. letech a na kongresech AICA.

I když se práce Arte Povera lišily od Arte Programmata a pop artu, poverističtí umělci vyrostli v uměleckém prostředí a galeriích konkretistických, kinetických a popartových tvůrců, kteří odmítali individualistický pesimismus informelu. Poveristé se snažili nalézt tedy nová umělecká a kulturní řešení avantgardní problematiky vztahu „umění-věda“, „umění-politika“ a „umění ve službě společnosti“. Teoretik Celant se snažil prosadit pozitivní řešení myšlenkou nového humanismu, kteréžto téma bylo středem pozornosti i u Argana, Apollonia, Chalupeckého či Padrtů.

Poveristickou cestou při pokusu dostat se „za informelní malbu“ byl příklon k Chudému divadlu Grotowského a procesuálnímu umění Morrisa a Andreho. I přes všechny umělecké strategie bylo jasné, že teoretici Apollonio a Celant stále doufali v proměnu světa uměním a oddávali se pozitivnímu ideálu spravedlivější a demokratičtější společnosti. Pokud Apollonio věřil v umění ve službě průmyslu a vědy, Celant měl naopak za to, že je třeba průmyslový systém obejít a dospět ke stupni nula předprůmyslové společnosti.

Z těchto pohnutek hovořil o „éře dekulturny“ a o návratu k „před-ikonografickému“ a anti-renesancnímu jazyku. V tomto ohledu byla Celantova vize „nového humanismu“ protipólem Apolloniovy a Padrtovy pozice – on nehleděl do budoucnosti, nýbrž do předprůmyslové minulosti, zatímco zmíněná dvojice sázela na technologický pokrok. Všichni tři nicméně svorně toužili vtisknout společnosti novou pozitivní tvář.

K janovské výstavě vyšla v novinách *Gazzetta del lunedì* recenze shrnující cíle poveristických umělců: „V galerii ‚La Bertesca‘ Germano Celant připravil skupinovou výstavu experimentálního umění. Autoři se věnují zkoumání, při němž se vracejí k nástrojovým pramenům uměleckých jazyků redukující znaky na jejich archetypy. Výzkum se tak zastavuje u vizuální a plastické reality na empirické úrovni, a odmítá spekulativně-kulturní myšlenku a struktury.“³⁴⁷

(pozn. 195), s. 202.

347 Red., Alla Galleria ‘La Bertesca’..., *La Gazzetta del lunedì*, 9.10.1967, Janov, in: Archiv AS GNAM v Římě, Cart. 28, Sc 3 VA 20, *Arte Povera 1967-1997*, Národní galerie GNAM, Řím. (tisková zpráva)

Pokud porovnáme debatu boloňského uměleckého věstníku s debatou zachycenou v katalogu *Nové citlivosti*, narazíme na množství odlišných názorů, zejména na vztah umění a techniky. Ukázalo se, že mnozí italští kritici už nevěří na skutečnou synergii umění a života a umění a techniky – na rozdíl od českých umělců a kritiků, kteří o takový soulad nadále usilovali. Boloňské diskuse se ostatně účastnili především historici umění, zatímco v Brně a Praze své názory vyjadřovali vystavující umělci. Poveristické práce odrážely vůli nejen po změně uměleckého neilustračního a realistického jazyka bez návratu k informelu či figuraci, ale též odmítnutí společnosti strojů. Za tímto účelem se poveristé uchýlovali k užití přírodních materiálů, například uhlí, či materiálů typu cárů oděvů, což vyznívalo jako protest proti systému „bohatých“.

Umělci *Nové citlivosti* a Klubu konkretistů se naproti tomu oddávali experimentům více a více svázaným s novými technologiemi a používali pochromované lesklé plechy a reliéfy vytvořené z průmyslových materiálů. Výstava *Arte Povera* jistým způsobem odmítla „civilizaci zobrazení“ a „prostor zobrazení“ představené ve Folignu a na sanmarinských bienále, zatímco umělci *Nové citlivosti* se zdáli být „civilizací zobrazení“ fascinováni.

Jak v Československu, tak v Itálii byla demokratická a polyfonní účast na diskusi o umění v roce 1968 jedinečným fenoménem, který měl zásadní důležitost pro dnešní umění. Šlo o okamžiky výměny a růstu, kdy bylo umění považováno za seriózní nástroj zkoumání společnosti, za prostředek poznání a reflexe společnosti, za mocnou zbraň militantní kritiky a kulturní revoluce. Pokud ovšem vezmeme v úvahu formální aspekt děl vystavených v rámci *Nové citlivosti* a boloňské výstavy *Arte Povera*, je velmi složité nalézt styčné body. Porovnatelné s poveristickými objekty nejsou ani Kolářovy dadaistické objekty, ani Kolíbalovy sochy.

Mario Merz například vytvořil ohromný kuželovitý koš, který se nedá použít jako Duchampovo ready made. Práce vystavené v Bologne tedy nelze srovnávat s pracemi *Nové citlivosti*, nýbrž spíše s pozdější českou produkcí 80. let, a to zejména s prostorovými instalacemi Ivana Kafky (např. *Zavěšení*, 1983)³⁴⁸, které se řídí principem „vizualizované myšlenky“ *Arte Povera* a metody opakování a variací geometrických prvků v obrovském měřítku užívané v minimalistické praxi. V

zhledem ke značnému generačnímu rozdílu by se nicméně dalo hovořit o výpůjčce či citacích, kteroužto kritickou interpretaci ovšem stěžuje izolace způsobená československou normalizací. Bezprostřednější srovnání je jistě možné v případě akce *Demonstrace v prostoru* (1968) Huga

348 Marie Judlová, Sympozium v Mutějovicích: Pokus o překonání možného, in: Milena Slavická - Marcela Pánková (eds.), *Výtvarné umění 1. Zakázané umění I*, Občanské sdružení pro podporu výtvarného umění v Praze, Praha 1996, s. 55-60.

Demartiniho, jež proběhla uprostřed přírody. Autor do vzduchu odhodil kousky papíru a tenké tyčinky, které po dopadu na zem vytvořily abstraktní kompozice. Celý proces pak několikrát zopakoval, aby mohl studovat varianty náhodně vznikajících tyčinkových geometrických útvarů. Josef Hlaváček porovnával Demartiniho pochromované koule zabořené venku do půdy pod názvem *Akce v krajině s instalací Neprostorový prostor (Non Site Site)* Roberta Smithsona sestávající z rozbitých zrcadel nejdřív zabodnutých do písku v Yucatanu a posléze do písku uvnitř uměleckých galerií.³⁴⁹

U Demartiniho *Demonstrace v prostoru* lze hovořit i o vztahu k procesuálním pracím Fabra, Kounellise či Anselma. Demartiniho akce stavěla na umělcově prožitku během vytváření uměleckého díla, takže zdůrazňovala, stejně jako u poveristů, tvůrčí počín schopný „vizualizovat“ umělcovu myšlenku. Tyto umělce spojuje vůle transformovat svou „kreativní zkušenost“ do konkrétního díla, stejně jako pozornost věnovaná procesualitě počínu vytvářejícího „otevřený výtvor“, jenž podléhá časem metamorfóze formy.

Demonstrace v prostoru byla k vidění nedávno v pražské Národní galerii (1. 3.-11. 8. 2013). Geometrické kompozice byly umístěny na horizontálním povrchu a výstava byla pravidelněji uspořádaná než hromady uhlí Jannise Kounellise.³⁵⁰

Demartiniho akce svou datací náleží do období následujícím po výstavě *Nové citlivosti* a na české umělecké scéně zůstala poměrně izolovaným případem (stejně jako konceptuální tvorba Dalibora Chatrného).

AMALFI 1968: ARTE POVERA + AZIONI POVERE (Chudé umění + Chudé akce)

V pořadí třetí kolektivní výstava proběhla v areálu Staré loděnice republiky Amalfi (Antichi Arsenali della Repubblica di Amalfi) a zapsala se do historie jako nejproslulejší a nejbohatší na zajímavé kritické recenze, neboť ji doprovázela řada „poveristických akcí“ neboli performancí zrealizovaných ve městě mezi 4. a 6. říjnem 1968.

Výstava se jmenovala *RA3 Arte Povera + Chudé akce (RA3 Arte Povera + Azioni Povere)*, jejímž kurátorem byl Celant, a zároveň to byl třetí počín zorganizovaný v Amalfi sběratelem umění Marcellem Rummou, který byl tehdy spoluředitel Studijního centra Colautti (Centro Studi Colautti) v Salernu.³⁵¹ Není tedy náhoda (Rumma pracoval v televizi), že poveristické

349 Josef Hlaváček, Demartini '80 (1981), in: Viz Hlaváček, *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění* (pozn. 226), s. 55-60.

350 Hugo Demartini 1931-2010 (kat. výst.), Galerie Zdeněk Sklenář - Národní galerie v Praze, Praha 2013.

351 Germano Celant – Marcello Rumma, *Arte povera + Azioni povere* (kat. výst.), Antichi Arsenali della Repubblica di Salerno, Rumma, Salerno 1969.

akce vysílala celostátní televize RAI, čímž se jí dostalo určité pozornosti v celé Itálii. První přehlídka v Amalfi byla zahájena v říjnu 1966 a pod názvem *Aspekty návratu k věcem* (*Aspetti del ritorno alle cose*) ji připravil Renato Barilli, jenž posléze jako kurátor pracoval na malířské přehlídce *Leden '70* (*Gennaio '70*) a poprvé do Itálie přivezl projekce Schumových landartových videofilmů (1969) a filmů zachycujících počiny Josepha Beuyse (1968).

V květnu 1967 v Amalfi začala výstava *Percepční dopad* (*L'impatto percettivo*) Alberta Boatta a Filiberta Menny.

První dvě výstavy v Amalfi žánrově sahaly od nové figurace, new dada a pop artu až k minimalistickému malířství Stelly, Kellyho či Nolanda. Kritická debata se opět zabývala problematikou překonání poválečného informelu a jako řešení se nabízela cesta poveristů, kteří se vzdali obrazů ze stojanu ve prospěch objektivní, nikoli narativní přítomnosti poveristické sochy svázané s prostorem-prostředím.

Tato témata se probírala na sjezdu *Problém prostoru v dnešním uměleckém zkoumání* (*Il problema dello spazio nella ricerca artistica odierna*) doprovázejícím výstavu *Arte Povera + Chudé akce* v roce 1968. Mezi hosty figurovali obvyklí kritici Barilli, Calvesi, De Marchis a Celant.³⁵² Diskutovalo se o pozici kritika ve společnosti a Celant na debatu zareagoval textem *V příspěvku v Amalfi jsem pochopil, že..* (*Nell'intervento ad Amalfi ho intuito che..*), v němž uvedl, že role kritika se odvíjí od nahodilosti a nestálosti umělecké praxe. Ani tentokrát se žádný kritik nevěnoval konkrétním pracím vystaveným v Amalfi a namísto toho se pokračovalo v diskusi o směřování a cílech moderního umění.

Achille Bonito Oliva přispěl statí *Proti samotě objektů* (*Contro la solitudine degli oggetti*), v němž Arte Povera vnímal jako duševní a estetickou operaci stavějící se proti trhu s uměním. Filiberto Menna se představil *Uměním entuziasmu* (*Un'arte di entusiasmo*) na téma umění jako vzor chování.

Méně rétorickým byl potom příspěvek *Poveristické počiny a chudé umění* (*Azioni povere su un teatro povero*) Giuseppe Bartolucciho, signatáře *Manifestu za nové divadlo* (*Manifesto per un nuovo teatro*) z roku 1967.³⁵³

Tento divadelní kritik nachází přímou souvislost mezi poveristickými akcemi a tělesností a elementárností gest herce, strategiemi improvizace, zapojením publika a hrou-rituálem praktikovanými soubory Living Theatre a Open Theatre v New Yorku. Bartolucci konstatoval stále větší přibližování vizuálních umění k divadlu, ale též „krizi kritiky“, která měla nalézt nové interpretace nejen ohledně obsahu prací, ale též nových technik, jimiž umělci pracují.

352 Na sjezd do Amalfi byli pozváni tito historici umění: Barilli, Barletta, Boatto, Calvesi, Caramel, Celant, Del Guercio, De Marchis, Gatt, Fagiolo dell'Arco, Emiliani, Ferrari, Del Guercio, Menna, Palazzoli, Rubiu, Vivaldi, Volpi.

353 Giuseppe Bartolucci, *Arte povera per un teatro povero*, in: Viz Celant, *Arte Povera + Azioni Povere* (pozn. 351).

Podle svědectví, které o přehlídce podala Alessandra Tronconeová se poveristické práce velmi dobře propojovaly s výstavním prostorem: „*instalace na RA3 přímo komunikují s prostředím integrující se do výstavního prostoru. K tomu se přidala novost akcí, které zaplnily jak prostory loděnice, tak celé kampánské město třemi dny horečné dynamiky. Giovanni Lista v tomto ohledu povyšuje roli sehranou Marcellem Rummou nad roli Celantovu s tím, že bylo nápadem zmíněného sběratele zapojit umělce do happeningů. [...] Původně malířská přehlídka se mění v něco úplně jiného, a stejný osud čeká částečně také Leden '70, třetí pokračování Mezinárodního bienále mladé malby, pro které bude charakteristická celá řada site specific počinů, jakož i akce natočené umělci na film a posléze promítané v rámci výstavy na monitorech.*“³⁵⁴

RA3 měla dvě polohy: skupinovou výstavu v Loděnicích (Antichi Arsenali) a poveristické akce ve městě Amalfi. Podle Piera Gilardiho výstavě ze strany organizátorů v porovnání s akcemi v ulicích nebylo věnováno dostatek pozornosti. Přehlídka v Amalfi připomínala další na performance bohatou akci *Con Temp l'Azione* (Kontemplace Čas Akce, prosinec 1967), kurátorsky připravenou Danielou Palazzoliovou a odehrávající se v turínských galeriích Il Punto, Christian Stein a Gian Enzo Sperone,³⁵⁵ kde Pistoletto po ulicích mezi galeriemi koulel svoji novinovou kouli *Mapa světa* (*Sfera di Giornale - Mappamondo*, 1966).³⁵⁶

Z Turína umělec dovezl do Amalfi *Mapa světa* a objekty (1966-1968): *Svíce* (*Candele*), *Lampičkový stan* (*Tenda di lampadine*) a *Památníček* (*Monumentino*) v podobě řady svíček a starobylého sarkofágu pokrytého barevnými hadříky jako při nějakém pohanském rituálu.

Anselmo v amalfských Loděnicích představil *Směr* (*Direzione*, 1967), mokré prostěradlo natažené na podlaze s buzolou ukazující sever, *Strukturu, která pije* (*Struttura che beve*, 1968), nádobu s vodou a vatou vylézající ven, a *Bez názvu* (*Senza titolo*, 1967), krychli se čtyřmi ocelovými klíny ve středu, dílo vystavené již na *Con Temp l'Azione* v turínské galerii Il Punto. Boetti dodal třicítku zvětšených objektů (1966-1967), které byly „všechny označené cedulkou jeho galerie“, mezi nimi *Koberec z pěnové gumy* (*Tappeto gommapiuma*), *Stůl a čtyři židle* (*Tavolo e quattro sedie*), *Lehátko* (*Sedia a sdraio*), *Dvě velké láhve* (*Due bottiglioni*), *Školní tabule* (*Lavagna*), *Tabule skla* (*Lastre di vetro*), *Pět velkých míčů* (*Cinque palloni*), *Zelené*

354 Alessandra Troncone, *Smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia Books, Milán 2014, s.105.

355 Z putovní turínské výstavy neexistuje katalog, nýbrž pouze částečná dokumentace z katalogu výstavy konané v Luganu, která byla replikou turínského počínu. -Cifr.: Daniela Palazzoli, *Con temp l'azione* (kat. výst.), International Arts Club-Galleria Flaviana, Lugano, Edizioni Galleria Flaviana, Lugano 1968.

356 Na výstavě *Con Temp l'Azione* v galerii Sperone vystavil Anselmo dřevěnou desku spolu se Zoriovými díly *Stan* (*Tenda*), *Roztříštěné prkno* (*Asse spezzato*) a *Kapka* (*Goccia*). V galerii Stein byly Boettiho *Betony* (*Cementi*) a Piacentinovo geometrická struktura měřící prostor nazvaná *Warm Violet Grey Pole II*. V galerii Il Punto se Piacentino prezentoval výtvozem *Brown-Red Table Sculpture II*. Fabro vystavil *Otisky* (*Impronte*) v podobě do skla vyleptaných kruhů odpovídajících otáčení umělcovy dlaně. – Cifr.: Germano Celant, *Preconistoria 1966-1969*, *Minimal Art*, *Pittura Sistemica*, *Arte Povera*, *Land Art*, *Conceptual Art*, *Body Art*, *Arte Ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze 1976; Luciano Fabro, *Habitat* (kat. výst.), Centre Georges Pompidou, Paříž 1997.

reproduktory (Altoparlanti verdi) (1966-1967) a počín *Shaman Showman* v podobě instalace objektů, která se zakládala na předchozím díle zabývajícím se dvojitou identitou dvojčat skrze fotomanifest zachycující umělce v roli šamana a divadelníka.

Fabro byl ve Starých loděnicích (Antichi Arsenali) zastoupen jedním z jeho prvních děl cyklu *Itálie (Italia)*, (1968) v podobě modelu země pověšeného naopak a *Kapradím a křišťálem zpola lesklým a zpola průhledným (Felce e Cristallo mezzo specchiato mezzo trasparente)*, (1966-1968). Mezi návštěvníky byl také Gianni Colombo, který v Loděnicích fotografoval Fabrova *V Krychli (In Cubo)* vystavenou již ve Folignu.

Kounellis na podlahu umístil dřevěnou strukturu obsahující vlnu a provaz *Bez názvu (Senza titolo)*, (1968), zatímco Mario Merz v rámci výstavy uvnitř kužele z proutí vařil v hrnci fazole *Bez názvu (Senza titolo)*, (1968) a vystavil díla *Kužel (Cono)* a *Kopí (Lance)*, jakož i *Sit in*, síťovanou nádobu plnou vosku s neonovým nápisem „sit in“, který rozpouštěl vosk.

Marisa Merzová prezentovala práce *Botičky (Scarpette)* a *Bea* v podobě instalace s přikrývkami, kovovou sítí, nylonovým vláknem a vysokými dámskými podpatky připomínající předměty dcery Bey, jež se narodila nedlouho předtím. Piacentino vystavil *Toaletní zrcadlo (Specchiera)*, (1968), *Mramorovaný objekt (Oggetto marmorizzato)*, (1968) a řemeslné struktury. Paolini výstavu obeslal prací *Název (Titolo)*, (1968) tvořenou seznamem jmen přátel napsaných na kartónu maličkým, sotva rozluštitelným písmem *Zde (Qui)*, (1967), což byla rytina s písmem na tři kola z plexiskla.

Pascali bavil děti obrovským modrým umělým pavoukem pod názvem *Modrá vdova (Vedova blu)*, (1968). Zorio naplnil nádobu vodou a fluórem a představil instalaci bez názvu sestávající z asambláží železa, plátna a žuly, přičemž výsledná postupná proměna materiálů ukazovala plynutí času. Dále vystavil *Oheň už je pryč (Il fuoco è passato)*, *Světélkující mycí houbu (Spugna fluorescente)*, obojí 1967-1968) a *Růžovou modrou růžovou (Rosa blu Rosa)*, poloválcovou nádobu naplněnou chemickou látkou obsahující chlorid kobaltnatý měnící v závislosti na atmosférické vlhkosti barvu od růžové po modrou (vystaveno v galerii Sperone roku 1967).

Giuseppe Penone a Pier Paolo Calzolari s Emiliem Prinim přišli na zahájení výstavy, ale neúčastnili se jí přímo (alespoň jejich práce nejsou uvedeny v katalogu). Přehlídky v Amalfi se účastnili i mezinárodně uznávaní zahraniční umělci Jan Dibbets, Ger Van Elk, Marinus Boezem a Richard Long, kteří ve spolupráci s poveristy Anselmem, Boettim, Fabrem, Kounellisem, Merzovými, Paolinim, Piacentinem, Pistolettem a Zoriem zrealizovali „poveristické akce“ v okolí Amalfi. V katalogu výstavy Kounellis, Pascali a Marisa Merzová nefigurují, ačkoli jejich díla vystavená v Loděnicích jsou fotograficky zdokumentovaná.

Holand'an Jan Dibbets na mořském dně podél amalfského pobřeží z loďky vyznačil bílou čáru. Jeho krajan Ger Van Elk pro změnu na dlažbě Loděnice leštídkou na boty nakreslil kruh a vyplnil ho vinavilem, načež do něj přilepil kolem nalezené odpadky a zároveň tím provedl očistu místa.

Richard Long oděný do uniformy St. Martin School podával ruce všem kolemjdoucím ve městě, aby poté spolu s Dibbertsem na amalfském kopci vztyčil dlouhé bílé bidlo.

Richard Long spolu s dalšími umělci sehráli s veřejností fotbalový zápas, což ne všichni považovali za skutečnou performanci. Paolo Icaro na hlavním náměstí postavil *Restaurovanou zed' na rohu* (*Muro rifatto allo spigolo*), rekonstrukci rohu zdi amalfského domu. Pistoletto též na hlavním náměstí se souborem Zoo uspořádal představení *Cvičený člověk* (*L'uomo ammaestrato*), v jehož rámci s velkým úspěchem zapojil místní obyvatele.³⁵⁷

Pistoletto soubor Zoo založil spolu s dalšími básníky, herci a hudebníky v Turíně roku 1968 a pojmal ho jako divadlo-laboratoř či pouliční „kolektivní divadlo“. Představení bylo o primitivním člověku vychovávaném pro občanský život a čerpalo z Chudého divadla Jerzyho Grotowského založeného na přímé komunikaci mezi hercem a divákem a na zredukované scénografii. Grotowski se roku 1965 v Paříži proslavil kusem *Konstantní kníže* (*Principe costante*) a následně i v Itálii publikací *Za chudé divadlo* (*Per un teatro povero*), což byla kniha rozhovorů s Eugeniem Barbou (1968), která upoutala Celantovu pozornost.

Poveristické akce žily duchem Chudého divadla nejen skrze redukci uměleckého jazyka „na minimální termíny“, ale také otevřeností vůči dialogu s publikem. Interdisciplinarita mezi divadlem, výtvarným uměním, literaturou a hudbou se ostatně stala v Itálii běžnou praxí, kterou zahájila skupina Gruppo 63 básníků Sanguinetiho a Balestriniho a experimentální divadlo Maria Ricciho a Luky Ronconiho. Tito dva režiséři, v 60. letech uvedli v duchu Living Theatre různá představení, kupříkladu *The Brig* či *Antigonu*.

Poveristické akce v Amalfi připomínaly tedy performance Living Theatre a velmi se blížily budoucímu „urban environmentu“ a „public artu“. Pracovaly s úzkým vztahem mezi viditelnou a neviditelnou energií, mezi mlhavými místy paměti a skutečnými místy.

Giuseppe Bartolucci v textu *Arte Povera za chudé divadlo* (*Arte Povera per un teatro povero*) nachází úzký vztah mezi fragmentací, improvizací a tělesností přítomných v Living Theatre a poveristickými akcemi v Amalfi. Celant toto téma rozpracoval v různých textech, z nichž prvním byl boloňský katalog. Spatřoval spojení mezi Arte Povera, chudým divadlem Jerzy Grotowského, divadlem-zobrazením Maria Ricciho, Living Theatre Judith Malinové a filmy

357 Viz Celant, *Arte Povera. Storia e Storie* (pozn. 182); Germano Celant, Amalfi Arte povera più Azioni povere, in: Viz Celant, *Arte Povera 2011* (pozn. 351), s. 204-211.

Spánek (Sleep) a *Empire* Andyho Warhola.³⁵⁸

Všechny tyto práce se vyznačovaly úzkým vztahem mezi uměním a životem založeným na gestu umělce-autora či na performativním umění. Také Fabio Sargentini, galerista z výstavní síně L'Attico, si již od roku 1966 všímá silného divadelního elementu instalací Pascaliho a Kounellise, kteří byli činní v Římě.³⁵⁹

Přesto to byl Celant, kdo novým způsobem vyjádřil komplexní vztah mezi uměním, životem a divadlem poveristických umělců – „chudý“ jazyk a „esenciální situace“ chudého divadla za své přijalo i Arte Povera. Spisovatel a režisér Pier Paolo Pasolini hovořil o novém „jazyku akce“. Banálnost gesta a akce vedla k zaměření se na lidské tělo, na kreativní proces a na nesymbolický typ jazyka. Celant prohlásil: „*Lingvistický proces spočívá v osekání, eliminaci, omezení na minimální termín a ochuzení znaků, abychom je zredukovali na archetypy. Jsme v období dekultury.*“³⁶⁰

Fenomémem „teatralizace“ umění se obecně zabýval teoretik Michael Fried ve stati *Umění a objektovost (Art and Objecthood, 1966-67)*.³⁶¹ Kritička Rose Lee Goldbergová diskurs rozšířila i na žánr performance, a to v knize *Performativní umění. Od futurismu po dnešek (Performance Art. From Futurism to the Present)*, ve které poukazuje na propojení minimalistického sochařství Morrisa, Judda či Le Witta a Cunnighamova postmoderního *New Dance*.³⁶²

Rosalinda Kraussová nachází vztah mezi americkým minimalismem a názory zastávanými Maurice Merleauem-Pontym ve stati *Fenomenologie vnímání*, přičemž srovnává americký *New Dance*, v rámci kterého se tanečník proměňuje v herce-loutku vykonávající mechanické a opakující se pohyby, a futuristické a konstruktivistické mechanické balety.

Stejně tak „inscenování“ minimalistické sochy dávalo přednost nikoliv artefaktu, nýbrž divákovu pozorování uměleckého objektu působícího ve vztahu k prostředí.

Na propojení umění a divadla se také ve stati *Americké avantgardní divadlo (American avantgarde theatre, 2000)* zaměřil divadelní kritik Arnold Aronson, když analyzoval představení odehraná v 60. letech soubory Living Theatre, Open Theatre, Performance Group a Judson Theatre tanečníků a choreografů Yvonne Rainerové, Trishy Brownové a Steva Paxtona.³⁶³

358 Germano Celant - Ida Gianelli, *Coerenza in coerenza. Dall'Arte povera al 1984* (kat. výst.), Mole Antonelliana, Turín 1984, nestr.; Idem, *Del Arte Povera a 1985* (kat. výst.), Palacio de Cristal - Palacio de Velázquez - Parque del Retiro, Madrid 1985, nestr.

359 Vittorio Rubiu, Musica e danza in U.S.A. Fabio Sargentini intervistato da Vittorio Rubiu, *DATA*, 1974, č. 13, s. 26-35.

360 Germano Celant, Arte Povera, in: Germano Celant - Ida Gianelli, *Arte povera in collezione*, Charta, Milán 2001, s. 16.

361 Michael Fried, Art and Objecthood, *Artforum*, léto 1967, vol. 5, s. 12-23.

362 RoseLee Goldberg, *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979), Thames & Hudson world of art, Londýn 2011.

363 A. Aronson píše: „Foreman ve svém manifestu odmítl to, co pokládal za ‚absurditu [...] koordinované řeči a jednání‘ u inscenací, jako byl Sen noci svatojánské Petera Brooka z roku 1971. Místo toho volal po zapuzení ‚kompozice ve prospěch tvaru (nebo něčeho jiného)‘, jako tomu bylo v dílech Franka Stelly a Donalda Judda. Judd a Stella se objevili uprostřed šedesátých let jako vedoucí osobnosti reakce proti abstraktnímu expresionismu.“ -Cífr.: Arnold Aronson, *Americké avantgardní divadlo*

Díky propagační práci Fabia Sargentiniho, který roku 1968 navštívil New York, museli v té době o posledních novinkách z prostředí amerického divadla, tance a hudby vědět i poveristé.³⁶⁴ Zmíněný římský sběratel v roce 1968 otevřel dveře své garáže-galerie L'Attico americkým performancím.

Nejvýznamnějším počinem zorganizovaným v Římě Sargentinim byl Festival *Tanec Let Hudba Dynamit* (*Danza Volo Musica Dinamite*, červen 1969), kde se představili tanečníci newyorského Judson Dance Theatre Brownová, Paxton a Rainerová spolu s Terry Rileym, La Monte Youngem a Simone Fortiovou.³⁶⁵

V prostorách Attico se konaly také autorské výstavy Kounellise, Pascaliho a Maria Merze (1968-69). Další důležitou událostí byla přehlídka *Divadlo výstav* (*Teatro delle mostre*) připravená Mauriziem Calvesim v galerii La Tartaruga Plinia De Martiise (1968). Každé umělecké dílo bylo vystavené pouze po jeden večer a mělo podobu „divadelní inscenace“. Výstavu doprovázela řada performancí, které u římské veřejnosti vzbudily značný zájem.³⁶⁶ Poveristické akce v Amalfi nelze ale považovat za čisté divadelní performance, spíše za akce odrážející neopakovatelný okamžik života, za kreativní proces umělce blížící se myšlence *demonstrační akce* Milana Knížíka.

V knize *Preconistoria 1966-69* Celant uvádí: „*Pokud dané práce přijímají myšlenku minimalistického prostředí, pak odmítají její racionální rigidní postupy, aby vyvolaly jistou životní senzibilitu. Prostor není přijímán pouze pro svou čistou objemovost a stupňovitost, nýbrž je vnímán jako ‚senzuační pole‘, ve kterém prostředí umění splývá s životním prostorem, a vytváří tak ‚obyvatelné umění‘.*“³⁶⁷

Duch poveristických akcí v Amalfi byl ne náhodou Fabrem definován jako „jistá forma aktivismu“, přiblížením se umění životu obnášejícím umělcovo vzdálení se produkci uměleckých předmětů ve prospěch poveristických počínů, které ovlivnily následné výstavní projekty *Když se postoje stávají formou* (*When Attitudes Become Form*) a *Op Losse Schroeven* (březen 1969), v jejichž rámci vystavovali mnozí poverističtí umělci.

Duch amalfské výstavy rezonoval v dílech Gilardiho, Piacentina a Pistoletta vystavená na výstavě *Obyvatelné umění* (*Arte Abitabile*) v galerii Sperone (1966). Poveristické práce připomínaly asambláže z nábytku a domácích potřeb italského průmyslového designu. Zároveň

(American avantgarde theatre, 2000), nakl. Akademie múzických umění AMU, Praha 2011, s. 107.

364 Giancarlo Politi (ed.), *Fabio Sargentini*, Politi Editore, Milán 1990; Luca Massimo Barbero - Francesco Pola (eds.), *L'Attico di Fabio Sargentini* (kat. výst.), Museo d'Arte Contemporanea MACRO di Roma, Electa, Milán 2010.

365 http://www.fabiosargentini.it/mostre_performance_teatro/festival_musica_danza_volo_dinamite_l_attico_1968, vyhledáno 14.5.2016.

366 Maurizio Calvesi, *Teatro delle Mostre* (kat. výst.), Galerie La Tartaruga, Řím, ed. Lerici, Řím 1968; Tommaso Trini, *Le notti della Tartaruga, Domus*, č. 465, srpen 1968, s. 41-44.

367 Mirta d'Argenzio, *Arte Povera. Opera in atto*, in: Viz Celant, *Arte Povera 2011* (pozn. 195), s. 623.

ale vyprávěly umělcův osobní příběh.

V Amalfi „chudost“ materiálů a použití propojených předmětů denní potřeby, například stoložidle, zracadlolampy či lahvotabule, vyvolávaly vnitřní prostředí domova, místnosti, kde měly dané objekty na rozdíl od ohromné chodby amalfské bývalé Loděnice své přirozené místo a funkci.

Poverističtí umělci chtěli vyprávět své příběhy. Vystavená díla byla stopami jejich promluvy, znaky ubíhání jejich tvořivého procesu svázaného s malými prožitky každodenního života. Poveristické instalace byly též rozmístěny v historickém středu města a na pláži. Tři dny přehlídky RA3 přinesly nová pozvání do zahraničí: na výstavy do Bernu, Amsterodamu a Luzernu. A s myšlenkou těchto pozvání zřejmě přišli právě Van Elk a Robert Smithson. Arte Povera se roku 1968 definitivně zbavilo akademismu a italského provincialismu a ocitlo se v dokonalé souhře s *modem operandi* a uměleckým jazykem již slavných zahraničních umělců, kupříkladu Dibbetse či Longa.

I přes silné pozitivní zapojení se amalfské veřejnosti do poveristických akcí přítomní kritici umění výsledky přehlídky hodnotili negativně. Nejobjektivnější svědectví podal v roli reportéra Piero Gilardi, který konstatoval, že poveristické počiny zastínily výstavu v Loděnicích a že historikové umění u kulatého stolu poveristickou výstavu zkritizovali, přičemž ideály skupiny považovali za marnou věc.³⁶⁸

Giovanni Lista na druhou stranu přehlídku označil za nejdůležitější z poveristických výstav. Své dojmy z Amalfi následně otiskl v pařížském časopise *Ligeia*, přičemž kořeny Arte Povera spatřoval v italském futurismu.³⁶⁹

Marcello Rumma viděl rozdíl mezi poveristickými počiny a americkými happeningy právě v tradici „akcí“ či „svobodných činů“ Filippa Marinettiho a italského futurismu, na kterou mělo prvně jmenované hnutí navazovat. Tato tradice se těšila oblibě na univerzitě v Salernu, a to především ve výuce Edoarda Sanguinetiho.

Roku 1969 Gillo Dorfles napsal článek propojující Arte Povera s konceptuálním uměním, když ho ještě předtím Giliardi přirovnal k procesuálnímu uměleckému proudu definovanému jako „mikroemotivní umění“.³⁷⁰

Pro Tommase Triniho byla amalfská výstava, jak se vyjádřil ve své recenzi, něco jako kasselská Documenta 1968.³⁷¹ Triniho článek podle Alessandry Tronconiové odrážel náladu amalfské

368 Piero Gilardi, L'esperienza di Amalfi, in: Viz Celant, *Arte povera + Azioni povere*, (pozn. 351), s. 82.

369 Giovanni Lista, Amalfi. Ottobre 1968. Un témographe, *Ligeia- Dossiers sur l'art*, č. 25-28, říjen 1998 – červen 1999, in: Idem, *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, Abscondita, Milán 2011, s. 146.

370 Gillo Dorfles, Arte concettuale e Arte povera, *Art International*, březen 1969, č. 13; Piero Gilardi, Primary energy and the micro-emotive artists, *ARTS*, září – říjen 1968, in: Viz Troncone, *Smaterializzazione dell'arte* (pozn.355), s. 119.

371 Tommaso Trini, Report from Amalfi, *Domus*, prosinec 1968, in: Ibidem, s. 119.

debaty: „*V úvahách Tommasa Triniho ohledně amalfské akce se zrcadlí diskuse o roli a funkci kritiky ve vztahu k současnému uměleckému zkoumání. Psaní, zejména psaní s odstupem, je jako kritický nástroj zpochybňováno kvůli nemožnosti v přímém přenosu zprostředkovat dojmy a pocity*“.³⁷²

Jak poznamenal kritik Angelo Trimarco v článku otištěném v časopise „Flash Art“,³⁷³ Arte Povera tíhlo k pomíjivosti a relativitě, přičemž performativní aspekt převážil nad objektovostí uměleckého díla. Trimarco přehlídku hodnotil celkem pozitivně a zařadil ji do procesu obnovy italské umělecké scény, která se osvobodila od trhu s uměním.

V parmských novinách „Gazzetta di Parma“ vyšel dlouhý článek nazvaný *Argumenty: Arte Povera (Argomenti: L'Arte Povera)*, v němž bylo zmíněno vydání Celantovy knihy *Arte Povera* a byly definovány cíle skupiny: „*Arte Povera vznikalo s důrazem na duševní a performativní počin, na nahodilost, na antidějinnost, na antropologickou koncepci, na úmysl hodit do stoupy veškerý jednoznačný a koherentní diskurs, veškeré dějiny a minulost, a zmocnit se skutečného panství našehoездеjšího Bytí. Bylo to umění, které na cestě k tvoření nacházelo maximální stupeň svobody v ,lingvistické a vizuální anarchii*“.³⁷⁴

Názory na Amalfi se tedy celkově různily a ukázaly, že uchopit pozitivní aspekty novosti Arte Povera bylo pro italskou kritiku problémem.³⁷⁵

TURÍN 1970: KONCEPTUÁLNÍ UMĚNÍ ARTE POVERA PLENEROVÉ UMĚNÍ (Conceptual Art Arte Povera Land Art)

Po hostování italských umělců v důležitých evropských galeriích moderního umění se roku 1970 Celant rozhodl naopak pozvat zahraniční umělce do Turína.³⁷⁶ Skupinová výstava se jmenovala *Conceptual art Arte Povera Land art* a v Muzeu moderního umění v Turíně (12.6.-12.7.1970) ji zorganizoval sám Celant.

Zúčastnila se jí téměř padesátka evropských a amerických umělců, kteří se představili nástěnnými malbami, fotografiemi a dokumentárními nákresy vlastních „poveristických akcí“ a minulých uměleckých počinů zastoupených kupříkladu v Celantově knize *Arte Povera* (1969).³⁷⁷

372 Ibidem, s. 119.

373 Angelo Trimarco, *Arte povera ad Amalfi*, *Flash Art*, č. 9, listopad-prosinec 1968; Idem, Amalfi. La rassegna di pittura 1966-1968, in: *Napoli. Un racconto d'arte 1954-2000*, Riuniti Editori, Řím 2004, s. 53-49.

374 Red., *Fra Pittura e Scultura: L'occhio del critico*. Argomenti: L'Arte Povera, *Gazzetta di Parma*, 22.10.1969, Parma, nestr.

375 Mirella Bandini, 1972. *Arte Povera a Torino*, Allemandi, Turín 2002; Lea Vergine, *Strutture primarie*, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, červen-červenec 1973, č. 6-7, 23.

376 Germano Celant et al., *Conceptual art Arte povera Land art*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, Turín 1970.

377 Germano Celant, *Arte povera / Ars povera*, Mailand – New York 1969; Idem, *Ars povera*, Tübingen 1969; Idem, *Art povera, Conceptual, Actual or Impossible Art?*, Londýn 1969.

Celant do skupinové výstavy zapojil mnohé protagonisty process a land artu a konceptuálního umění, kteří byli přítomni již v Amalfi. Změna strategie je jasná při pohledu do katalogu, který výše uvedený teoretik obdařil krátkým úvodem vysvětlujícím, že se jedná o „katalog-seznam objektů“, „katalog-dějinného svědectví“ anebo také „přehlídku textů a dokumentů“ prostých jakéhokoli kritického soudu na adresu vystavených poveristických děl. Absence kurátorského záměru, interpretací a hodnocení děl měla za účel poskytnout více prostoru fotografické a textové dokumentaci k nim.

Zdá se, že se Celant vcítil do umělcovy kůže. Katalog uvádí výčtem prohlášení na téma, o čem daná publikace je a o čem není, přičemž kritiky umění zbavuje role a funkce někoho, kdo by měl nad uměním vynášet soudy. Celant tak dospívá téměř k úplnému popření spekulativního a kritického myšlení ve prospěch umělecké praxe: „*Kniha tvořená fotografickými dokumenty a přímým písemným svědectvím zakládá své potencionálně kritické a redakční texty na vědomí, že kritická praxe a ikonografická dokumentace přináší jen omezené vidění a částečné vnímání umělecké práce.*“³⁷⁸

Nedlouho předtím teoretik napsal článek *Za nekritickou kritiku (Per una critica acritica)*, ve kterém se věnuje multimediálnímu dokumentování umění a krizi italské kritiky po roce 1968.³⁷⁹ Na turínské výstavě je tato krize hmatatelná. Celant se angažoval v procesu internacionalizace hnutí Arte Povera a podporoval kritiku, která je ohledně soudů zdrženlivá a brání se přílišnému bujení kritických interpretací. V porovnání s minulostí prosazoval neutrálnější a méně moralistickou strategii „sběru“, „archivace“ a „dokumentace“ poveristických děl.

Turínskou výstavu Boetti obohatil prací *Litinová deska natřená zelenou (Lastra di ghisa verniciata di verde)* a kresbami na čtvercovém formátu nazvanými *Beton harmonie a invence (Cimento dell'armonia e dell'invenzione, 1969-1970)*.

Penone vystavil fotografie akce *Píše, čte, pamatuje (Scrivo, legge, ricorda)*, na kterých se objevuje umělec zapichující do kmenu stromu v lese železný klín. Anselmo představil instalaci *Směšování (Dissolvenza)* v podobě videoprojekce se svítícím nápisem „směšování“.

Paolini dodal dokumentaci z počínů nazvaného *Vidím (Vedo, 1969)*. Jednalo se o dešifraci zorného pole umělce, což byl čtverec na zdi odpovídající právě povrchu, který bylo oko schopné pokrýt.

Zorio přispěl *Hranicí (Confine, 1970)*, zářivkovým drátem s nápisem „hranice“ představujícím imaginární hranici oddělující jednu osobu od druhé či hranici, kde je násilí či „žhoucí odpor“

378 Germano Celant, *Arte Povera*, Mazzotta, Milán 1969, nestr.; Germano Celant, *Arte Povera*, in: *Art e Dossier*, leden 2014, č. 284, s. 40-55.

379 Germano Celant, *Per una critica acritica*, *Notiziario di d'Arte Contemporanea NAC*, říjen 1970, č. 1, s. 29-30.

mezi nimi zřejmé. Prini se prezentoval fotografiemi fotografického aparátu, pod kterými stálo „*Emilio Prini / magnet / fotografická řada / skupina 2000 listů týká se září 1968 / (4 fáze) / ...*“ (*Emilio Prini / magneti / serie fotografica / gruppo 2000 fogli relativo al settembre 1968 / (4 fasi)*)“

Jednalo se o fotografickou dokumentaci jedné z akcí realizovaných zmíněným umělcem, v jejímž rámci autor divákovi či sám sobě poskytoval instrukce, jak po následujících deset let pořizovat fotky fotografickým aparátem zachyceným na stránkách turínského katalogu.

Prini přicházel s projektem uměleckého počinu, ke kterému mělo dojít v budoucnu. Zobrazení fotografického aparátu otištěné v katalogu bylo nejen konceptuálním uměleckým dílem na výstavě, ale daný přístroj byl také nástrojem, kterým se měly pořizovat následující fotografické práce.

Poveristický umělec se držel stejných konceptuálních zásad jako Kosuth v díle *Jedna a pět (hodiny)* (*One and five [clock]*, 1965) vystaveném v Turíně roku 1970. Ten představil dvě vyobrazení hodin, přičemž ručičky v jednom případě ukazovaly čtyři a v druhém asi sedm dvacet. Vedle visela fotokopie psaného textu obsahující definici představeného díla-hodin.³⁸⁰ Kosuth umění považoval za formu verbálního jazyka, neboť umění je definováno jazykově, čehož je nejlepším příkladem dílo *Umění jako myšlenka jako myšlenka* (*Art as Idea as Idea*, 1967).³⁸¹ Účelem konceptuálního výtvaru bylo ukázat „*uměleckou činnost neomezující se výlučně na vytvoření formy uměleckého úmyslu, nýbrž zkoumající též funkci, význam a použití všech úmyslů (umění), ať už jsou jakékoli, a jejich důležitost ve vztahu ke konceptu obecného termínu „umění“*“.³⁸²

Turínské výstavě se dostalo mnoha kritických ohlasů. Nejpropracovanější recenzi *Zmizelé a rozptýlené dílo* vypracoval Tommaso Trini, který poukázal na úzký vztah mezi díly poveristických a konceptuálních autorů a práce prvně jmenovaných definoval jako „zmizelé dílo“. Podtrhl bezprostřední účast diváka na interpretaci poveristického díla jako hry mezi umělcem a veřejností.

Konceptuální kritik v článku vysvětlil, že Celantovým kritériem výběru uměleckých děl bylo v případě každého umělce jedno dílo do té doby již někde vystavené. Na výstavě tedy figurovaly práce již viděné jinde, ale každý umělec v rozlehlé galerii dostal jeden roh, kde mohl uskutečnit nový umělecký počín. Celant chtěl skupinovou výstavu obdařit „dějinnou perspektivou“, jako by již chtěl hnutí historicky zařadit.

380 Joseph Kosuth, *L'arte dopo la filosofia* (1969), Costa & Nolan, Milán 2000.

381 Lea Vergine, Inserto. Gli anni 60 / 70. Arte Concettuale, *NAC. Notiziario d'Arte Contemporanea*, č. 11, listopad 1973, s. 23-24.

382 Joseph Kosuth, Nota introduttiva del redattore americano, *Art – Language*, 1. únor 1970, č. 2, nestr.

Navzdory tomu se turínská výstava ukázala jako „tekutá a těkavá“ a otevřená „poli estetického prožitku“, který „z umění proudí do života“. Kontextuálně byla zařazena po bok předchozím mezinárodním skupinovým výstavám v Bernu, Amsterdamu a Luzernu.

Tommaso Trini správně tvrdí, že Celantova role v rámci Arte Povera byla výsledkem „nekritické kritiky“, jež namísto posuzování uměleckého díla pouze volně dokumentuje akční pole umělců. Poveristická práce údajně odmítala symboly a metafory, aby se stala akcí, událostí, procesem: „*Nejrelevantnější vlastností nových děl je skutečnost, že se přizpůsobují tekutosti, přechodnosti, banalitě a nezbytnosti událostí, se kterými se den co den v životě setkáváme. Umění nás může obklopit stejně, jako nás obklopuje silnice, vzduch, krajina, město, jazyk, neviditelné atd. – umělci se svou prací vstoupili do nových oblastí.*“³⁸³

Trini se domníval, že umění ve jménu konceptu díla a chování umělce ztrácí svou materiálnost a fyzičnost (zmizelý objekt) a stává se „uměním objektů prostým“ (post-object art). Arte Povera se blížilo performativním formám skupiny Fluxus.³⁸⁴ Poverističtí umělci nicméně nikdy nedospěli až k eliminaci uměleckého objektu, jako tomu bylo v případě Kosuthova konceptualismu či Gilbertovy a Georgeovy anglické skupiny (Art & Language group).³⁸⁵

V katalogu výstavy *Conceptual art Arte Povera Land art* se objevuje například práce *Rozmnožování rostlin (Plant proliferation)* Maria Merze (1970) sestávající se ze zářivek ve kterých se objevují čísla a slova. Jde o součást řady *Fibonacci* vyznačující se právě kombinací zářivek a textu.

Trini ve svém článku cituje Merzovo vysvětlení k této sérii: „*Roku 1202 mnich Fibonacci, který žil během stavby věže v Pise, uveřejnil traktát o matematické řadě strukturálně definující architekturu věže. Moje práce je založená právě na této Fibonacciho posloupnosti, v níž se čísla počínaje jedničkou postupně zvětšují až do nekonečna. [...] Včelí samci se například reprodukuji řadou, kterou lze vyčíslit pomocí Fibonacciho řady.*“³⁸⁶

Závěrem Trini objasňuje, že „zmizelé a rozptýlené dílo“ bylo pojato jako čistý koncept, jako protiklad děl produkovaných v takzvaných „multiplikovaných“ sériích (Arte Programmata) a „umění jako zboží“. Možná i z tohoto důvodu byli Anselmo, Boetti, Calzolari, Kounellis, Pascali, Pistoletto, Prino a Zorio pozváni na další výstavy do Bernu a Amsterdamu.

Prvním takovým počinem byla přehlídka *Live in your head: When Attitudes Become Form* uspořádaná pod kurátorským vedením Harald Szeemanna v bernské Kunsthalle (22.3.-

383 Tommaso Trini, *Arte Povera Land Art Conceptual Art. L'opera sparita e diffusa*, *Arte Illustrata*, říjen-prosinec 1970, č. 34-36, s. 45.

384 Lara Conte, *Materia, corporazione. Ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milán 2010.

385 Peter Osborne (ed.), *Arte Concettuale*, Phaidon, Londýn-New York 2006.

386 Viz Trini, *Arte Povera Land Art Conceptual Art. L'opera sparita e diffusa* (pozn. 383), s. 41.

27.4.1969).

Szeemann v textu katalogu uvádí: „*Výstava se oproti předešlým [...] zdá býti poměrně heterogenní a komplikovaná, jako soubor vyprávění v první osobě.*“ A pokračuje: „*Díky tomuto fenoménu na rozdíl od pop, op a minimal artu dosud schází jméno a etiketa. Navrhované termíny anti-form, micro-emotive art, possible art, impossible art, concept art, arte povera či earth art postihují jen jeden aspekt – zřejmou opozici vůči formě, vysoký stupeň osobní a emocionální angažovanosti, výběr objektů, které dosud nebyly považovány za umělecké, posun zájmu od výsledku k procesu realizace, použití chudých materiálů, interakci mezi prací a materiálem, matku zemi jako pracovní materiál a místo, a poušť jako zdroj koncepce*“.³⁸⁷

Výstava *When Attitudes Become Form* se ještě opakovala v Museum Haus Lange v Krefeldu (9. 5.-15. 6. 1969) a na Institutu současného umění v Londýně (28. 8.-27. 9. 1969).³⁸⁸

Poveristé byli mezitím též přizváni na skupinovou výstavu *Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren*, jejímž kurátorem byl Beeren a místem konání Stedelijk Museum v Amsterdamu (březen 1969). Svými nejkonceptuálnějšími pracemi na ní byli zastoupeni Anselmo, Calzolari, Kounellis, Mario a Marisa Merzovi a Zorio.³⁸⁹

Arte Povera věnoval část expozice, která se pod názvem *Junge italienische Avantgarde / Visualized thought processes: the young Italian avantgarde* konala v Kunstmuseum v Luzernu (31.5.-5.6.1970), i švýcarský kurátor Jean-Christophe Ammann. Tyto akce dokumentují rychlou

387 Harald Szeemann, *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information* (kat. výst.), Kunsthalle, Bern - Museum Haus Lange, Krefeld - Institute of Contemporary Art, Londýn, Bern 1969; Harald Szeemann, *Sulla mostra (Quando le attitudini diventano forma)*, in: Germano Celant - Harald Szeemann - Jean Christophe Ammann et al., *Arte povera in collezione / Arte povera in collection* (kat. výst.), Museo di Arte Moderna, Castello di Rivoli - Galleria Civica di Arte Moderna e Contemporanea, Turín, 2000, s. 39-40.

388 Mezi účastníky v Kunsthalle v Bernu byli: Andre, Artschwager, Bang, Bark, Barry, Beuys, Darboven, Dibbets, van Elk, Ferrer, Flanagan, Glass, Haacke, Heizer, Hesse, Huebler, Jacquet, Kienholz, Klein, Kosuth, Kuehn, LeWitt, Lohaus, Long, De Maria, Morris. Giovanni Anselmo vystavil *Kroucení (Torsione)*, 1968), *Trůnožku (Trespole)*, 1969) a další práce. Alighiero Boetti se prezentoval prací *Žlutý terén (Terreno giallo)*, 1966), *Měsíc (La luna)*, 1969), *Boetti* (1969) a *Já, který se opalují v Turíně 19. ledna 1969 (Io che prendo il sole a Torino il 19 gennaio 1969)*. Pier Paolo Calzolari byl zastoupen díly *Vítej, vítej Alice (Benvenuto, benvenuto Alice)*, 1968) a *Horoskop jako projekt mého života (Oroscopo come progetto della mia vita)*, 1969). Kounellis vytvořil instalaci z pytlů a semen *Bez názvu (Senza titolo)*, 1969), Mario Merz vystavil *Sit-in* (1968), *Opři se (Appoggiati)*, *Voda klouže (Skleněné Igly) [Acqua scivola (Igloo di vetro)]* a *Tmelový odlitek jako pro zuby (Calco da mastice come per i denti)*, vše 1969), Zorio *Světla (Luci)*, 1968), *Svítilny (Torce)*, *Rákosí se světelným obloukem (Giunchi con arco voltaico)* a *Popel* (vše 1969), Pascali *Zhruba 32 metrů čtverečních moře (32 mq di mare circa)*, 1967). Pistoletto v katalogu otiskl fotografie z divadelních vystoupení skupiny Zoo, Prini byl přítomen, ale nevystavuje, Icaro s Kounellisem navrhli performanci na náměstí s katedrálou.

389 V katalogu k výstavě v Amsterdamu jsou následující poveristické práce: Anselmo: *Struktura pojídající salát (Struttura che mangia l'insalata, Bez názvu (voda, bavlna, ocel) [Senza titolo (acqua, cotone, acciaio)]*, Bez názvu (sklo, zrcadlo, bavlna) [Senza titolo (vetro, specchio, cotone)] a *Kroucení (Torsione)*, vše 1968); Kounellis: *Bez názvu (struktura z železa a bavlny) [Senza titolo (struttura di ferro e cotone)]*, Bez názvu (vozík a uhlí) [Senza titolo (carrello e carbone)] a Bez názvu (červená vlna a dřevěné tyče) [Senza titolo (lana rosa e pali di legno)] (1967-69); Mario Merz: *Neskutečné město (Città irreale)*, 1968), *Co dělat (sklo a štuk) [Che fare (vetri e stucco)]*, *Zámek (Castello)* a *Balíček (Il pacchetto)*, vše 1969); Marisa Merzová: *Houpačka pro Beu (Altalena per Beu)*, *Botička (Scarpetta)* a *Miska soli (Scodella di sale)*, vše 1968); Pier Paolo Calzolari: *Anděl umělec ztrácí rozum (Impazza angelo artista)*, *Sladká flétna, abych hrál (Un flauto dolce per farmi suonare)*, *Má postel tak, jak má být (Il mio letto così come deve essere)*, Bez názvu (olovo, rtuť) [Senza titolo (piombo, mercurio)], *Sluneční hodiny (Meridiana)*, vše 1969) – tato díla se zabývala motivem energie a tlakem času; Gilberto Zorio: *Růžová Modrá Růžová (Rosa Blu Rosa)*, 1967), *Oheň už je pryč (Il fuoco è passato)*, *Shořelé písmo (Scrittura bruciata)*, 1968), *Světelný oblouk (Arco voltaico)*, 1969) – výtvoři se věnovaly přírodním živlům. - Cifr.: Wim Beeren, *Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren / On loose screws: situations and cryptostructures* (kat. výst.), Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.

internacionalizaci hnutí Arte Povera a velký úspěch – větší než v Itálii – dosažený v 60. letech v zahraničí v rámci evropského umění. Stačí si připomenout Ammannův katalogový text, ve kterém kurátor uznává Arte Povera za avantgardní hnutí: *„Letošní letní výstava je věnována mladým, a zejména turínským italským umělcům. Domníváme se, že Itálie po letech opět disponuje avantgardou uznávanou na mezinárodní úrovni. Zrodilo se umělecké hnutí, pro které janovský kritik Germano Celant před třemi roky vytvořil koncept ,ars povera‘.“*³⁹⁰

³⁹⁰ Jean-Christophe Ammann, *Visualized thought processes/Junge italienische Avantgarde* (kat. výst.), Kunstmuseum, Luzern 1970; Jean-Christophe Ammann, Sulla mostra: Processi di pensiero visualizzati, in: *Viz Celant, Arte povera in collezione* (pozn.187), s.55.

MNICHOV 1971: ARTE POVERA

Poslední oficiální výstavu skupiny pod názvem *Arte Povera: 13 italských umělců* (*Arte Povera: 13 italienische Künstler*) zorganizovala Eva Madelungová roku 1971 (26.5.- 27.6.) v mnichovské Kunstverein.³⁹¹ V katalogu Celant upustil od používání označení „Arte Povera“ a skupina se zanedlouho rozpustila. Od té doby každý z poveristických umělců vystavoval za sebe. O Arte Povera se zajímal i Zdeněk Felix, jenž se roku 1991 stal ředitelem právě Kunstverein a rozhodl se uspořádat výstavu *Arte Povera 1971 a 20 let poté* (*Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach*, 26.4.—20.5.1991).³⁹²

Skutečnost, že Zdeněk Felix byl kurátorem jak výstavy *Nová citlivost*, tak retrospektivy Arte Povera se jeví jako podstatná – ukazuje, že tyto dva „fenomény“ byly v centru jeho pozornosti a že je spojovala jistá senzibilita vlastní kromě Felixe i Celantovi, Szeemannovi a Ammannovi.³⁹³ V 90. letech se uskutečnila celá řada retrospektivních výstav věnovaných Arte Povera, které se stalo emblémem „italské identity“ 60. let. Někteří kritici ovšem tvrdili, že Arte Povera se neprodleně etablovalo v muzejní síti a na světovém trhu s uměním.

O otázce identity či ne-identity Arte Povera se sáhodlouze debatovalo na retrospektivě nazvané *Italská identita. Umění v Itálii od roku 1959* (*Identité Italienne. L'art en Italie depuis 1959*), jež se pod Celantovou kuratelou konala v pařížském Centre Georges Pompidou a v Centro Di ve Florencii (1981).

V Paříži Celant zdůrazňoval italskou identitu poveristického hnutí, i když se ho vždy snažil uvádět do mezinárodního kontextu, aby uniklo nebezpečí „provincionalismu“ sužujícího italské umění dlouhou dobu. Roku 2011, u příležitosti 150. výročí sjednocení Itálie (1861), Celant s dalšími kritiky v hlavních italských muzeích připravil sérii výstav věnovaných Arte Povera. Italská kritika poveristickou skupinu zařadila do uměleckého kánonu a nejvýznamnější italská muzea a nadace zakoupily nejlepší poveristická díla, čímž se uzavřela jedna zásadní kapitola dějin moderního italského umění.³⁹⁴

391 Germano Celant et al., *Arte Povera: 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke* (kat. výst.), Kunstverein, Mnichov 1971.

392 Zdeněk Felix, *Pläne und Projekte als Kunst* (kat. výst.), Kunsthalle, Bern 1969, Kunsthau, Hamburg 1970; Idem, *Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach* (kat. výst.), Kunstverein, München 1991, DuMont Buchverlag, Köln 1991.

393 Giorgio Verzotti et al., *Arte Povera: energia e metamorfosi dei materiali. Opere dalle collezioni del Mart* (kat. výst.), Villa e collezione Panza, Varese 2010; Gabriele Guercio - Anna Mattiolo, *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma MAXXI, Electa, Milán 2010.

394 Další katalogy výstav: *Arte Povera 1968*, MAMbo – Museo d'Arte Moderna, Bologna, 2011-12; *Arte Povera*, Galleria nazionale d'Arte moderna, Řím, 2011-12; *Omaggio all'Arte Povera*, MAXXI – Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Řím, 2012; *Arte Povera International*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli, 2012; *Arte Povera 1967-2011*, Triennale di Milano, Milán 2012; *Arte Povera in città*, GAMeC Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Bergamo, 2012; *Arte Povera + Azioni Povere*, MADRE - Museo d'Arte contemporanea Donnaregina, Neapol, 2012; *Arte Povera in teatro*, Teatro Margherita, Bari, 2012.

IV. KAPITOLA: Československé a italské výstavy v Turíně, Římě, Miláně, Praze (1967-1974)

4.1.- TURÍN 1967: VÝSTAVA *SOUČASNÉHO ČESKOSLOVENSKÉHO UMĚNÍ* (*Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovacca*)

V Turíně, který je kolébkou hnutí Arte Povera a také místem, kde Germano Celant započal svou kariéru kurátora, byla 4. března 1967 na zámku Castello del Valentino zahájena přehlídka *Výstava současného československého umění (Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovacca)*, která byla organizovaná Jaromírem Zeminou ve spolupráci s piemontskou sekcí Národního sdružení umělců, malířů a sochařů (Federazione Nazionale Artisti Pittori Scultori), s turínskou společností Società Promotrice di Belle Arti spolu se Svazem československých výtvarných umělců (SČVU). Zemina vybral 36 tehdejších československých umělců a 233 děl – malby, sochy a grafiky.

Byli to umělci tří různých generací, kteří studovali mezi dvacátými a padesátými léty na pražské Akademii výtvarných umění (AVU) a na Vysoké škole uměleckoprůmyslové v Praze (UMPRUM). Na uvítací řeči se podíleli předseda provincie Piemont, předseda společnosti umění Società Promotrice di Belle Arti a československý velvyslanec v Itálii. Slavnostního zahájení se zúčastnilo 1500 osob a bylo posláno 700 katalogů výstavy italským galeriím a muzeím výtvarných umění.

Úvodní text katalogu *Výstava současného československého umění* napsali italové Lucio Cabutti a Sandro Cherchi, kteří se snažili vystihnout charakter výstavy: „*Máme za to, že se tato výstava může momentálně stát předmětem širšího zájmu v kulturní diskuzi a v rámci umělecké produkce jak pro svou kvalitu, tak i pro množství vystavených děl a zastoupených umělců [...]. Poté, co v minulých letech skončil informační boom 'pop artu', a poté, co byl 'op (op art)' využíván až do rozšíření na úroveň masového média, které bylo následně pohlceno pravidly konzumu i s novou avantgardou, aktuální sezóna v zásadě nepřinesla výrazné novinky na mezikontinentální úrovni.*“.³⁹⁵

Cabutti a Cherchi si povšimli v rámci výstavy jistých příznaků probíhající proměny vizuální kultury v Československu, které směřovaly k modernizaci výtvarného umění a vizuálních technik. Připomněli ale také, jak se československé umělecké novinky dostávají do Itálie velmi

³⁹⁵ Jaromír Zemina, *Mostra d'arte contemporanea Cecoslovacca. 35 artisti cecoslovacchi* (kat. výst.), Sezione Piemontese della Federazione Artisti Pittori Scultori v Turíně ve spolupráci se Svazem československých umělců, Castello del Valentino, Società Promotrice di Belle Arti, Turín 1967, nestr.

zřídka a neuceleně, téměř výlučně se omezovali na benátské Bienále.³⁹⁶ Nakonec ale dodávají: „*Toto je naproti tomu – pro Itálii – první rozsáhlá, organická, konzistentní a ucelená výstava ‘avantgardy’ československých umělců. [...] Dochází svého specifického a plného významu ve vztahu mezi uměleckým zkoumáním a problémy člověka, od své existence, od svého osvobození ve společnosti, až k opětovnému předložení dalších poetických, citových a operativních hodnot...*“.³⁹⁷

Kurátor výstavy Jaromír Zemina nastínil celkový obraz Československa, které trpělo komplexem malého národa a tudíž určitým provincialismem: „*Od národního komplexu malosti a zaostalosti, s nímž tyto dva jevy souvisí, se odvíjí ještě něco dalšího, co nemá co dočinění s opravdovým tvůrčím procesem [...], a to sice neustálé poměřování vlastních schopností s těmi cizími. [...] Což znamená, že práce není spontánní, ale spekulativní, nehledě na cíle a prostředky.*“.³⁹⁸

Z tohoto důvodu vybral Zemina pouze umělce, kteří netrpí tímto komplexem: „*Základním hlediskem pro výběr vystavujících umělců byla autentičnost výrazu, osvobození od přednastavených konceptů, originalita [...]. Navázali na tu primární obraznost - často doplňovanou a pozměňovanou specifickým způsobem, s výraznou poetickou představivostí - která byla v Československu dost silná.*“.³⁹⁹

Ve skutečnosti byli do Turína pozvaní jak umělci, kteří pracovali s malbou figurativní, nefigurativní a abstraktní, tak také expresionisté a konstruktivisté. V zásadě byli přítomni téměř všichni významní umělci činní v šedesátých letech v Praze. Cílem bylo poskytnout rozsáhlý přehled československé umělecké scény, a to podle podobných kurátorských kritérií, kterými se řídila pražská výstava *Aktuální tendence* z roku 1966. Podle svědectví Kolíbal, který dohlížel na přípravu turínské výstavy, se v den slavnostního zahájení výstavy nahnul veliký dav ke vchodu do výstavních síní zámku Castello del Valentino, patřícímu společnosti Società Promotrice di Belle Arti. V hlavním sále byly vystaveny pouze sochy, zatímco v dalších osmi síních se nacházela díla výtvarná, grafická a některé konstruktivistické sochy.

Českoslovenští umělci patřili k různým uměleckým proudům: Mikuláš Medek, Jiří John, Zbyněk Sekal byli představitelé lyrické a hmotné struktury informelu s původem v surrealismu;

³⁹⁶ V katalogu Stanislav Kolíbal (19. 9. 2003- 2. 5. 2004) umělec vzpomíná: „*Třicet šest umělců v roce 1967 (36/67 – obě číslky umístěné pod sebou bylo možno číst horizontálně i svisle). Téměř celá výstava byla vybraná Jaromírem Zeminou z příslušníků mladé generace, s níž do té chvíle nikdo nepočítal. Působila tam jako bomba. Italské umělecké kruhy znaly dosud jen oficiální soubory československého pavilonu v Benátkách vybírané dr. Míčkem. Úspěch nám otvíral dveře všude, i do ateliéru Lucia Fontany. Bylo to rok před jeho smrtí.*“ – Cifr.: Stanislav Kolíbal, *Stanislav Kolíbal. Kresby, sochy, komentáře* (kat. výst.), Egon Schiele Art Centrum, Český Krumlov, Arbor Vitae, Praha 2003, s. 83.

³⁹⁷ Ibidem, nestr.

³⁹⁸ Viz Zemina, *Mostra d'arte contemporanea Cecoslovacca* (pozn. 395), nestr.

³⁹⁹ Ibidem, nestr.

Jiří Kolář, Miloš Dobeš, Štefan Bělohradský, Radoslav Kratina, Jiří Novák byli členy Klubu konkrétního umění KK1; Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek, zástupci vizuální a konkrétní poezie; Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Otakar Slavík patřící k české nové figuraci, blízké francouzskému novému realismu; Karel Nepraš, Zbyšek Sion, Jaroslav Vožniak reprezentující nejgrotesknější figurativní tendence.⁴⁰⁰

Mezi nejzajímavější díla v katalogu patří *Reliéfy* Karla Malicha a environment Jiřího Nováka s názvem *Pohyblivá plastika pro déšť i slunce*,⁴⁰¹ železná geometrická struktura zavěšená na pohyblivé ose jako mlýnské kolo, která připomíná *Mobily* Alexandra Caldera.

Mezi články o výstavě z šedesátého sedmého roku vyšla v časopise *Výtvarná práce* dlouhá recenze Stanislava Kolíbal s názvem *Naše Torino 1967*, která vypráví jeho zkušenost během pořádání turínské výstavy.⁴⁰²

Umělec v ní odhaluje, jak se zrodil samotný projekt: turínský malíř Giuseppe Garimondi jel v roce 1963 na hory do Tater, na Slovensko, a tam se seznámil s malířem Rudolfem Polákem a z dlouhé korespondence vzešel nápad zorganizovat výstavu. Ta byla nakonec svěřena Svazem československých výtvarných umělců kritiku Zeminovi.

Kolíbal v Turíně vystavil *Symetrický objekt* (sádra, železo 1965). Jedná se o svislou hliníkovou tyč, která podpírá několik vodorovných rovnoběžnostěnů jako prapor. Tyč byla upevněná v základně ve tvaru nepravidelné pyramidy ze sádry, která evokovala hromadu bílého písku. Tato kombinace mezi geometrickou přesností krychle a představou hromady písku připomínala Juddova a LeWittova minimalistická díla a ještě více ta procesuální od Andreho a Morrisa. Kolíbal si pohrával s kontrastem mezi přesně vymezeným tvarem krychle a neurčitou, amorfní formou písku. Výtvar *Symetrický objekt* evokuje umělecká díla s kupami sena od Pascaliho a pytle pšenice od Kounellise.

Kolíbalovy krychle s rozlomenými rohy a zavěšené tyče demonstrovaly proměnu objektů a jejich vnitřní struktury v čase. Umělec nezajímal pohyb a mechanické opakování jako u konstruktivistických objektů Demartiniho a Dobeše, ale spíše zrození tvaru a začátky vnitřní proměny, takzvaná „čtvrtá dimenze“ času. Procesuálnost jeho soch nebyla spojená ani tak

400 Vystavovalo 36 umělců: Jiří Anderle, Štefan Bělohradský, Václav Boštík, Miloš Dobeš, František Gross, Milan Grygar, Jozef Jankovič, Vladimír Janoušek, Věra Janoušková, Jiří John, Jiří Kolář, Stanislav Kolíbal, Radoslav Kratina, Alena Kučerová, Kamil Lhoták, Karel Malich, Mikuláš Medek, Václav Mergl, Jiří Načeradský, Karel Nepraš, Jiří Novák, Ladislav Novák, Eduard Ovčáček, Zdeněk Palcr, Stanislav Podhrázský, Zdenka Rusová, Zbyněk Sekal, Zbyšek Sion, Zdeněk Sklenář, Otakar Slavík, Oldřich Smutný, Miloš Ševčík, Adriana Šimotová, Miloš Urbásek, Alois Vitík, Jaroslav Vožniak.

401 V katalogu: Anderle *Stráž* (z cyklu *Hlavy*, suchá jehla, 1965), Bělohradský *Proměna* (hliník a železo, 1966), Boštík *Krychle* (olej na plátně, 1941), Dobeš *Malý pulzující rytmus* (kov, sklo, plast, 1964), Gross *Krajina* (olej na plátně, sololit, 1966), Grygar *Velký obraz* (tuš na papíře, 1966), Janoušek *Bloudící věčnost* (železo, 1966), Janoušková *Hlava* (azbest, 1965), John *Předzvěst jara* (olej na plátně, 1966), Loď *Kolář* (roláž, papír, 1965), Kolíbal *Socha* (bronz, 1966), Kratina *Tři osy* (dřevo a nitrosmalt, 1966), Načeradský *List se šipkou* (suchá jehla a perforace, 1966), Malich *Žlutý reliéf* (dřevo, 1964-65), Nepraš *Dialog* (textil, 1965), Novák *Vesmírný úsvit* (alchymáž, 1966).- Cifr.: Viz Zemina, *Mostra d'arte contemporanea Cecoslovacca* (pozn. 395), nestr

402 Stanislav Kolíbal, *Naše Torino 1967*, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 10, s. 10.

s kompozicí a dekompozicí geometrické struktury, jako spíše s představou proměny formy v čase.⁴⁰³

Výstava současného československého umění měla u veřejnosti velký úspěch a byl to důvod k oslavám československých umělců, kteří dorazili na slavnostní zahájení v Turíně.⁴⁰⁴ Paolo Fossati napsal pozitivní recenzi na československou výstavu v novinách *Gazzetta del Popolo* (7. 3. 1967) s názvem *Obsáhlá a podnětná výstava současného českého umění (Un'ampia e stimolante mostra dell'arte contemporanea ceca)*.⁴⁰⁵

Tento kritik poukázal na přítomnost československého velvyslance, městských autorit a širokého publika v den slavnostního zahájení. Podle Fossatiho měla výstava informační a naléhavý ráz tím, že ukazovala nejnovější uměleckou produkci československé avantgardy. Na výstavě byl k vidění jak proud konkrétní figurativní malby, tak i abstrakce informelu, která byla ovšem vzdálená manýrám západního umění. Celkem vzato, výstava odrážela pocit kritické odpovědnosti a reflexe ze strany československé avantgardy.

Díky určitému druhu výměny či partnerství mezi Itálií a Československem, Jaromír Zemina slavnostně zahájil současně italskou výstavu v pražské výstavní síni Mánes (13. 12. 1968 – 12. 1. 1969). Akce byla pořádána Svazem československých výtvarných umělců ve spolupráci s italským Národním sdružením umělců, malířů a sochařů (Federazione Nazionale Artisti Pittori Scultori) a turínskou Società Promotrice di Belle Arti. Katalog výstavy nesl název odkazující na jména umělců: *Aimone Balzola Bari*...⁴⁰⁶

Na této kolektivní výstavě se tedy podíleli pouze umělci italští, lépe řečeno piemontští, které vybrala piemontská sekce Národního sdružení umělců, malířů a sochařů. Expozice obsahovala italské malířství a sochařství jak figurativní a pop artové, tak abstraktní. Jednalo se o umělce

403 Chalupecký píše: „*Sochy a reliéfy Stanislava Kolíbala a Karla Malicha mohly platit za příklady konstruktivistického myšlení. Na jejich pracích nicméně poutalo vlastně něco docela jiného. Nad hladkými nátěry a vyleštěnými kovovými povrchy Malichových konstrukcí a mezi nimi se míhalo, odráželo, jiskřilo, rozsvěcovalo a zhasínalo světelné dění; přesné tvary Kolibalových plastik zase bývaly v tak vratké rovnováze, že namísto racionálního klidu vnukaly pocit neřešeného napětí.*“ – Cifr.: Jindřich Chalupecký - Gillo Dorfles – Thomas M. Messer - Jiří Valoch et al., *Stanislav Kolibal. Retrospektiva* (kat. výst.), Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha 1997, s. 179-180.

404 V roce 1965 získal Jiří John jednu ze šesti cen na V. Biennale v San Marinu; John a Alena Kučerová se zúčastnili výstavy Českoslovenští grafici (Řím, 1967) a IX. Mezinárodního bienále grafiky v Bianco e Nero (Villa Ciani, Lugano 1966); John, Janoušková, Gross, Kučerová se zúčastnili výstavy Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea (Janov, 1965); Kolář Prima mostra nazionale di Poesia Visiva (Janov, 1965). Kolář e Malich Arte cecoslovacca contemporanea (Lecco, 1966). - Cifr.: Jiří Padrta – Luigi Tola, *Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea* (kat. výst.), La Carabaga Club d'Arte, Sampierdarena, Janov 1965; *Prima mostra nazionale di Poesia Visiva* (kat. výst.), Galleria di Carabaga, Janov 1965.

405 Paolo Fossati, Inaugurata nella saletta della Promotrice al Valentino. Un'ampia e stimolante mostra dell'arte contemporanea ceca, *Gazzetta del Popolo*, 17. 3. 1967, Turín, s. 10.

406 V úvodu katalogu Zeman vysvětluje: „*Přítomná výstava je protihodnotou za výstavu, kterou Svaz československých výtvarných umělců uspořádal minulého roku v centru severoitalské provincie Piemontu – v Turínu na žádost odborové organizace tamních výtvarníků. Pojetí těchto dvou výstavních podniků je odlišné. Výstava turínská upozorňovala na nejživější proudy v současném výtvarnictví obou našich národů a zároveň – náznavě – na domácí prameny těchto proudů. Koncepce výstavy pražské je, pokud jde o zastoupené názory, širší, pokud pak jde o území, které ty názory reprezentují, užší – zaměřuje se pouze k pracím výtvarníků piemontských.*“ Cifr.: Jaromír Zemina, *Aimone Balzola Bari Bercetti Biasson Billetto Brunori*... (kat. výst.), Sezione Piemontese della Federazione Nazionale Artisti Pittori Scultori -Società di Belle Arti v Turíně ve spolupráci se Svazem československých umělců, Mánes, Praha 1968, nestr.

činné v Piemontu, z nichž mnoho ještě odráželo tradici abstraktního expresionismu. Tito výtvarníci náleželi do různých generací, od období po druhé světové válce až po šedesátá léta.⁴⁰⁷

Mezi umělci vynikal sochař Antonio Carena a spisovatel a figurativní malíř Ernesto Treccani, který byl také redaktorem časopisů *Corrente* a *Realismo* a příslušných figurativních uměleckých tendencí. Účastnil se také malíř městských krajín Giuseppe Garimoldi, který navázal přátelství s Kolíbalem. Celkově nebyla díla vystavená v Praze nejvyšší umělecké kvality, některá z nich působila navíc dost tradičně. Nepředstavovala tedy ty nejvíce avantgardní tendence, které Turín mohl nabídnout.

Podle Kolíbalova tvrzení, otištěného ve článku *Naše Torino 1967*, se opravdové novinky nacházely jinde.⁴⁰⁸ Využil totiž svého pobytu v Turíně k návštěvě hlavních městských galerií: navštívil Městské muzeum umění, které hostilo Merzovy a Pistolettovy poveristické instalace, galerii Sonnabend, která nabízela ke zhlédnutí obrazy Baje, Indiany a Twomblyho. Český umělec byl uchvácen bohatou sbírkou Luciana Pistoia v Galerii Notizie, která obsahovala Tapiésova a Burriho díla abstraktního expresionismu a poveristické výtvary od Boettiho, Merze, Pistoletta a Paoliniho.⁴⁰⁹

Kolíbal se vydal také do Milána, kde navštívil Fontanův ateliér, galerii Apollinaire a galerii Schwarz, kde se seznámil s básníkem-lettristou Simonettim. Dále se pak v Miláně vydal do Galerie Naviglio, kde viděl fotografickou práci „rozcuchance“ Pistoletta a kde potkal „vlasatce“ Restanyho. Po turínském zkušeni změnlo Kolíbalovo umění směr a stalo se více konceptuálním, do takové míry, že to upoutalo pozornost některých mezinárodních kritiků a kurátorů.

Jestliže byly Kolářovy koláže oceňovány v zahraničí a byly vybrány pro Documenta v Kasselu

407 Italští umělci v Praze: Nino Aimone, Luigi Balzola, Virgilio Bari, Pippo Bercetti, Renzo Biassion, Alfredo Billetto, Enzo Brunori, Lucio Cabutti, Mario Calandri, Adalberto Campagnoli, Antonio Carena, Francesco Casorati, Giorgio Colombo, Giorgio Corbella, Edgardo Corbelli, Riccardo Cordero, Luigi Delleani, Aldo Dezza, Armando Donna, Fernando Eandi, Alice Felice, Gianni Fenoglio, Ettore Fico, Francesco Franco, Mario Fusco, Pietro Gallina, Albino Galvano, Franco Garelli, Giuseppe Garimoldi, Marco Gastini, Mario Ezio Gellato, Giorgio Gribaudo, Giorgio Griffa, Giuseppe Grosso, Lea Gyarmati, Sandro Cherchi, Frederico Chiales, Beppe Levrero, Sando Lo Cascio, Angelo Maggio, Pina Martellini, Bruno Martinazzi, Mario Micheletti, Angiola Mondini, Mary Morgillo, Giorgio Nerva, Anna Paci, Giancarlo Pacini, Adriano Parisot, Davide Pieretti, Giancarlo Pozzi, Pippo Pozzi, Ugo Pozzo, Piero Rambaudi, Giorgio Ramella, Renzo Regosa, Giorgio Reverdini, Ivo Riva, Carlo Rocca, Angelo Ruga, Sergio Saroni, Sergio Scanu, Filippo Scropo, Giacomo Soffiantino, Riccardo Taliano, Giuseppe Tarantino, Ernesto Treccani, Giasinto Vittone.

408 S. Kolíbal, *Naše Torino 1967* (pozn. 402); Pierre Restany, Praha. Naše umění očima zahraničních kritiků (Kronika), *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1 -2, s. 89 -90.

409 Někteří turínští poveristé jako např. Pistoletto a Mario Merz byly představeni Celantem v Městském muzeu-galerii moderního umění v Turíně v rámci projektu Experimentální muzeum (Museo sperimentale, od 26. 4. 1967). O deset let později se zde konala retrospektiva s názvem Umění v Itálii 1960-1977 (Arte in Italia 1960-1977), která v sobě zahrnovala tendence od italského op artu po pop art, právě až po hnutí Arte Povera (květen-září 1977).- Cifr.: Germano Celant - Eugenio Battisti - Luigi Mallé - Aldo Passoni, *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea* (kat. výst.), Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, Turín 1967; Renato Barilli – Antonio del Guercio – Filiberto Menna, *Arte in Italia 1960 -1977. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica* (kat. výst.), Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, Turín 1977; Germano Celant, *Arte Povera, Art e Dossier*, leden 2012, č. 284, s. 22.

v roce 1968 a pro Bienále v São Paulu v roce 1969,⁴¹⁰ tak Kolíbalovy sochy skončily v Japonsku.

Tak tedy Kolář tíhnul ke konkrétnistickým avantgardám ve směru Praha-Záhřeb-Milán-São Paulo, zatímco Kolíbal sledoval tendence více konceptuální a západní, které protínaly svět na ose Praha-Turín-Tokio-New York.

Ve skutečnosti český sochař obdržel oficiální pozvání od Yusuke Nakahary, kurátora X. ročníku Mezinárodní výstavy umění v Tokiu, aby se podílel na výstavě *Tokyo Biennale: Between Man and Matter*, která byla slavnostně zahájena v tokijské Metropolitan Art Museum v květnu roku 1970 (10. – 30. 5. 1970) a byla věnována minimalistickým a procesuálním proudům šedesátých let.⁴¹¹ Nakahara vybral čtyřicetku umělců, mezi nimiž byli například Sol LeWitt, Christo, Barry Flanagan, Richard Serra, a poveristé Fabro, Kounellis, Mario Merz, Penone, Zorio.⁴¹²

Na Bienále měl Kolíbal jeden malý sál, kde vystavoval své sochy ze sádry či železa, juty, provázku, například *Pád, Pouto, Trojcestí* (1967-69).⁴¹³ Neví se jistě, jak se Nakahara o Kolíbalovi dozvěděl.

Je možné, že jej zmínili američtí kritici, kteří dorazili do Prahy u příležitosti retrospektivy *Americké malířství po roce 1945*, která se konala v Národní galerii v Praze.⁴¹⁴

Kolíbal pozval do svého ateliéru malíře Franka Stelli, který přijel do Prahy kvůli retrospektivě, spolu s Hiltonem Kramerem a Timem Messerem, ředitelem newyorského Guggenheimova Muzea (1964-1988).⁴¹⁵

V ateliéru viděli tito kritici sádrové sochy *Pád, Stůl, Socha pro vítr* a další díla, která byla

410 V jednom rozhovoru Kolář vzpomíná: „Mé první úspěchy se dostavily po výstavě Documenta 3 v Kasselu v roce 1968 a po výstavách pořádaných D. Malowem v Institute für Moderne Kunst od 30. října 1969 do 15. března 1969). Největší ocenění, kterého se mi dostalo v rodné zemi, byla důvěra, kterou ve mě vložil doktor J. Kotalík tím, že mě vybral v roce 1969 pro účast na Bienále v São Paulu.“ Cifr.: Helena Kontová, Jiří Kolář, *Flash Art*, říjen-listopad 1976, č. 68-69, s. 28.

411 Yusuke Nakahara - Toshiaki Minemura (eds.): *Tokyo Biennale. Between Man and Matter* (kat. výst.), Tokyo Metropolitan Art Museum, Mainichi News Papers and D. Japan International Promotion Association, Tokio 1970.

412 Umělci v Tokiu: Dietrich Albrecht, Carl Andre, Marinus Boezem, Daniel Buren, Christo, Jan Dibbets, Ger Van Elk, Koji Enokura, Luciano Fabro, Barry Flanagan, Hans Haacke, Michio Honkawa, Kenji Inumaki, Stephen J. Kaltenbach, Tatsuo Kawaguchi, On Kawara, Kazushige Koike, Stanislav Kolíbal, Susumo Koshimizu, Janis Kounellis, Edward Krasinski, Sol LeWitt, Roelof Louw, Yutaka Matsuzawa, Mario Merz, Katsuhiko Narita, Bruce Nauman, Hitoshi Nomura, Panamarenko, Giuseppe Penone, Markus Raetz, Klaus Rinke, Reiner Ruthenbeck, Jean-Frédéric Schnyder, Richard Serra, Satoru Shojii, Keith Sonnier, Jiro Takamatsu, Shintaro Tanaka, Gilberto Zorio. Výstava *Tokyo Biennale Between Man and Matter* se konala: Metropolitan Museum Gallery, Tokio, 10. 5. – 30. 5. 1970; Kyoto Municipal Art Museum, Kyoto, 6. - 28. 6. 1970; Aichi Prefectural Art Gallery, Nagoya, 15.-26.7.1970; Fukuoka Prefectural Culture House, Fukuoka, 11.-16.8.1970. http://www.specificobject.com/objects/info.cfm?object_id=7017#V6NM1vPtmko, vyhledáno 1. 8. 2016

413 Viz Kolíbal, *Stanislav Kolíbal. kresby, sochy, komentáře* (pozn. 396), s. 108-110.

414 John W. McCoubrey – Ruth Kaufmann, *The Disappearance and Reappearance of the Image . Americké malířství po roce 1945*. (kat. výst.), Smithsonian Institution - Národní galerie v Praze, Valdštejnská jizdárna, Praha 1969.

415 Thomas M. Messer píše v katalogu vytištěném v roce 1975 k nikdy nerealizované výstavě v galerii K ve Washingtonu: „Kolíbalova schopnost transformovat myšlenkové procesy do grafického a plastického ekvivalentu neverbálním způsobem je jádrem jeho umění. Moje reakce na Kolíbalova díla během mé druhé návštěvy toto léto byla však odlišná od prvního dojmu: zatímco tenkrát poprvé mne upoutalo jeho dílo tím, jak se lišilo od všeho, co jsem kdy viděl, nyní jsem zjišťoval, že jeho zdánlivě soukromé umění se přesunulo do samého současného vyjadřování. [...] Stanislav Kolíbal se tak dostal, jak vlastními kroky, stejně jako nevyzpytatelným vývojem, do hlavního proudu konceptuálního umění.“. Cifr.: Viz Chalupský et al., *Stanislav Kolíbal. Retrospektiva* (pozn.403), s. 179.

vystavena na Kolíbalově samostatné výstavě v galerii Nová síň (18. 5. – 18. 6. 1967).⁴¹⁶ A díla vystavená během druhé samostatné výstavy v Galerii Václava Špály (22. 1. – 15. 2. 1970). To byla poslední pražská výstava předtím, než se umělec stáhnul z československé umělecké scény.⁴¹⁷

A tak mezi lety 1969-1970 Kolíbalovy sochy v Praze upoutaly pozornost jak Messera, tak Nakahary. Jedním z motivů mohla být izolovanost československých umělců od zbytku Evropy, která dávala sochám ze sádry příznak větší originality, dalším důvodem byl kontrast mezi myšlenkami lability a vnitřní procesualnosti, přítomný v jeho výtvorech, které odkazovaly k dílům postminimalistickým a poveristickým.

Každopádně byl Nakahara nucen požádat o pomoc s organizací výstavy vedoucího Špálové Galerie, Jindřicha Chalupického, na kterého naléhal s lodním (z Hamburku) převozem soch z Prahy do Tokia. Tato žádost o pomoc je zaznamenána v dopise ze dne 29. prosince 1969, který napsal Nakahara Chalupickému, na papíře nadepsaném „The Mainichi Newspapers Tokyo Japan“. Pod tímto formálním dopisem se Nakahara podepsal jako hlavní komisař 10. ročníku Mezinárodní výstavy umění v Japonsku.⁴¹⁸

Tedy si Kolíbal spěšil se zasláním svých děl za oceán a doufal, že stihnou dorazit v čas.⁴¹⁹

A tak to také bylo.

Na japonském Bienále vystavil Kolíbal ze svých děl *Pád*, *Pouto*, *Trojceští* a sochy-instalace, které nejvíce souzněly s prací poveristů, procesualistů a minimalistů, v těsné návaznosti na „ideu procesualnosti“ a na „zobrazenou myšlenku“ poveristického umělce (Fabra i Kounellise, Penoneho, Zoria).

Dalším společným rysem Kolíbalova díla a práce poveristů bylo užívání „chudých“ materiálů, kupříkladu sádry a dřeva.⁴²⁰ Výsledky nejsou úplně stejné. Stojí za zmínku detailní srovnání

416 Stanislav Kolíbal (kat. výst.), Galerie Nová síň, Praha 1967; Aleš Svoboda, Jak jiný je svět Stanislava Kolíbala?, *Ateliér*, 8. 11. 2012, č. 21-22, s. 1.

417 S. Kolíbal: „Po 21. srpnu, po vojenské okupaci naší země, se nějaký čas udržovalo zdání, jako by se nic nemělo změnit. [...] Ještě za rok potom se mohla otevřít velká výstava amerického malířství ve Valdštejnské jízdárně pod nepřeloženým názvem 'Zmizení a znovu objevení obrazu'. [...] Mezi hosty byl nejen Frank Stella, ale i Tom Messer z Guggenheim a Hilton Kramer z New York Times, všichni navštívili můj ateliér. Ještě pokračoval program výstav ve Špálově galerii, ještě v lednu 1970 jsem tam ukázal své práce z posledních tří let a také nadlouho naposled.“ - Cifr.: Viz Kolíbal, Stanislav Kolíbal (pozn. 396), s. 13.

418 Nakahara napsal Chalupickému: „Doufám, že se pan Stanislav Kolíbal zúčastní výstavy z Československa, již jsem mu poslal dopis a čekám na jeho souhlas. Pokud by byly jakékoli okolnosti překážkou samotné jeho účasti nebo zaslání jeho děl do Japonska, dejte nám prosím co nejdříve vědět.“ - Cifr.: LA PNP, Fond Jindřich Chalupický, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, J. Chalupický – Y. Nakahara, dopis Nakahary, 29. 12. 1969.

419 S. Kolíbal vzpomíná: „Do Prahy přijel japonský kritik Yusuke Nakahara, aby připravil pro Tokio mezinárodní výstavu 'Between Man and Matter'. Snad viděl mou výstavu, snad jenom reprodukce. Nesetkali jsme se. Ale na základě jeho pozvání jsem v poslední chvíli odeslal bedny se sedmi sochami. Kupodivu došly včas. [...] Z katalogu jsem poznal, že šlo o úzký výběr čtyřiceti umělců zaměřených na konceptuální tendence. Výstava byla obdobou 'Anti-Illusion' (The Whitney Museum, New York), ne výstav Harald Szeemanna v Bernu a Amsterdamu 'When Attitudes Become Form', 1969) nebo Germana Celanta v Turíně ('Conceptual Art, Arte Povera, Land Art', 1970). [...] To, že jsem byl zařazen do japonské verze, poskytuje dodnes nejlepší důkaz o paralelnosti mého vývoje s nejnovějším vývojem ve světě.“ - Cifr.: Viz Kolíbal, Stanislav Kolíbal (pozn. 396), s. 108.

420 G. Dorfles píše: „To, že Kolíbalovo umění v některých rysech předběhlo americký minimalismus a konceptualismus a že se vyvíjelo téměř současně – i když bez přímých kontaktů – s italským arte povera, nám dokazuje jenom to, že existují trvalé

Kolíbalových soch s instalacemi Richarda Serry, které vypracoval Tomas Pospiszyl v eseji, ve kterém zdůrazňuje fakt, že oba umělci zpracovávali společná témata, i když ve výsledku se lišili. Mezi tato témata patřila: labilita a nestabilita objektů nacházejících se v křehké rovnováze, dialog mezi dílem-prostorem a divákovou tělesností. Základním rozdílem podle Pospiszyla je skutečnost, že Kolíbal, tak jako správný „evropský umělec“, nikdy ze svých děl nevyloučil metaforický a symbolický prvek, na rozdíl od amerických minimalistů.⁴²¹

Také díla italských poveristů si uchovala symbolický význam, i když to nebylo vždy evidentní. Mezitím Kolíbal udržoval stále kontakt s Itálií díky Arsenu Pohribnému, který se krátce předtím přestěhoval do Milána, a díky Chalupeckému, který začal spolupracovat s galeristou Arturem Schwarzem. Schwarz se seznámil s Chalupeckým během své cesty do Prahy kolem roku 1967 a díky jejich společným vášním - surrealismu a Duchampovi - se z nich stali přátelé.⁴²² V roce 1973 pracoval Schwarz na skupinové výstavě (Kolíbal, Kučerová, Malich, Šimtová, Cigler, Boštík...) a katalogu *Z Prahy s láskou (Da Praga con Amore)*.⁴²³ Tato výstava ovšem nebyla nikdy uskutečněna, podle Kolíbala kvůli Restanyho článku *Z Varšavy, Žiliny a Prahy s láskou (Da Varsavia, Zilina e Praga con Amore)*, který příliš brzy odhalil projekt způsobem, který se moc nezamlouval československým autoritám.⁴²⁴

Tak byla česká díla, která Schwarz zakoupil pro svou galerii, zablokována na celnici. Od chvíle, kdy se v roce 1970 Schwarz rozhodl uspořádat ve své milánské galerii⁴²⁵ výstavy Koláře, Malicha, Kmentové, po Janouškovi a Balcarovi, skupoval díla českých umělců ve velkém množství a za nízkou cenu, spolu s požadavkem výhradního práva.

Ne všichni přijali tuto nabídku, například Alena Kučerová odmítla smlouvu o výhradním právu na svá grafická díla, kterou požadoval Schwarz, hned po odložení výstavy *Z Prahy s láskou*.⁴²⁶

estetické hodnoty spjaté nikoliv s módou, trhem a reklamou, ale s vnitřním přístupem umělce k základním otázkám bytí a přírody.“ – Cifr: Gillo Dorfles, *Il linguaggio dell'incompiuto. Staticità e dinamica nell'opera di Kolíbal*, DATA, duben-červen 1977, č. 26, s. 30-33, in: Viz Chalupecký et al., *Stanislav Kolíbal. Retrospektiva* (pozn. 403), s. 14.

421 T. Pospiszyl popisuje: „Kolíbalův 'Pád'(1967) je sochou pádu, nikoliv jeho reálnou možností a 'Mizející tvar' (1967) zobrazuje proces rozteklání prostřednictvím modelace. Naproti tomu Serrovo dílo 'Casting' (Odlévání, 1969) je výsledkem skutečného a patřičně efektního vrhání rozteklého olova na vnitřní hranu podlahy a stěny. Takové dílo nemá literární nebo metaforický význam, jeho obsah nemůžeme vyjádřit lépe než deskripcí procesu jeho vzniku. Nepopisuje vnější svět či lidskou situaci, nevztahuje se k ničemu jinému než k sobě samému.“ A píše v závěru: „Rozdíl mezi Serrou a Kolíbalem [...] je v Serrově úmyslné obsahové vyprázdněnosti. Výrazně kontrastuje s literárností Kolíbalovy tvorby, tedy schopností uměleckých objektů nést vedle formy i dramatický obsah a duchovní poselství. Vyprázdněnost obsahu je pro Kolíbala něčím nepřijatelným.“ – Cifr.: Viz Pospiszyl, *Srovnávací studie* (pozn. 32), s. 142-144.

422 Jindřich Chalupecký, Cecoslovacchia, in: Arturo Schwarz (ed.), *Almanacco Dada. Antologia letteraria artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste, Feltrinelli*, Milán 1976; Arturo Schwarz (ed.), *I Surrealisti* (kat. výst.), ed. Mazzotta, Milán 1989; Jindřich Chalupecký, *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998.

423 Národní galerie v Praze - Archiv, 122, AA 3723, karton 16, Korespondence různá, J. Chalupecký – A. Schwarz, dopis Schwarze, 9. 2. 1973.

424 Pierre Restany, *Da Varsavia, Zilina e Praga con Amore, Domus*, 1973, č. 518, s. 49-59.

425 Národní galerie v Praze - Archiv, 122, AA 3270, Jindřich Chalupecký, 21.1, Documentace Špálova galerie v Praze 1967-1970, Špálova galerie, katalogy a poznámky Špálovy galerie, K. P. různá, J. Chalupecký – A. Schwarz, dopis Schwarze, 2. 11. 1970.

426 J. Chalupecký: „Arturo Schwarz odložil výstavu 'Da Prague avec l'amour', ale potřebuje přesto velmi rychle biografická data a fotografie umělců. [...] Mimoto Vás Arturo Schwarz prosí o podepsání přiloženého reversu.“, in: Národní galerie v Praze - Archiv, 122, AA 3723, karton 16, K. P. různá, dopise Chalupeckého 29. 1. 1973; Smlouva: „Zavazuji se tím, že

Nicméně v roce 1973, ještě před zákazem československých autorit, dorazila do Milána Kolíbalova díla a Schwarz je postoupil galerii Salone Annunciata (dnes Studio Carlo Grossetti), kde měl umělec v roce 1973 svou první samostatnou výstavu v Itálii.⁴²⁷

V časopise *Flash Art* publikovali vystavená díla *Nedostatečně vymezený prostor* (dřevo, sádra, 1970-72) a *Téměř ležící plocha* (dřevo, papír, provaz, 1972).⁴²⁸ V roce 1977 se konala druhá Kolíbalova výstava v galerii Salone Annunciata, na kterou napsal recenzi Gillo Dorfles pro časopis *DATA*,⁴²⁹ a další recenzi redigovanou časopisem *Flash Art*.⁴³⁰

V Turíně zorganizoval Garimondi Kolíbalovu samostatnou výstavu v galerii umění Mantra (1975), a Perilli připravil výstavu jeho grafiky na papíře v galerii Marlborough v Římě (1976). Poté následovala Kolíbalova samostatná výstava v Pavilónu PAC v Miláně (1983).⁴³¹

Český umělec z Orlové (1925), Kolíbal, sklízel v sedmdesátých letech v Itálii více úspěchu než ve vlastní zemi, nehledě na uzavření československých hranic a jeho nemožnost cestovat.

neprodám žádné dílo, které jsem Vám vytvořil, žádnému italskému kupci /soukromému ani sběrateli, řediteli galerie nebo musea atd./, ani přímo, ani nepřímo uměleckému kritikovi, prostřednictvím Art Centra či jiného podniku.“ Kučerová ručně dopisuje pod tištěný text smlouvy poznámku: „Smlouvu nemůžu podepsat, protože není uzpůsobená pro závadnost grafické práce. Pro mne není možný jen prodej ve velkém za nízké ceny. Potřebuji více jednotlivých nákupů za plný auto... Podpis: Alena Kučerová“, in: Národní galerie v Praze – Archiv, 122, AA 3723, karton 16, K. P., dopis Kučerové, 1. 2. 1973.

427 S. Kolíbal vzpomíná na rok 1973: „Mezitím jsem navázal – díky iniciativě Arséna Pohribného, žijícího tehdy v Miláně – kontakt s tamní galerií Salone Annunciata (pozdější Studio Carlo Grossetti). Ale i Arturo Schwarz, kterého spojoval zájem o Duchampa s naším Jindřichem Chalupěckým, pojal myšlenku představit v Miláně ty, kteří zde zůstali. Podařilo se mu sice vyvézt dvě zásilky zakoupených děl, ale třetí byla zadržena. V časopise *Domus* č. 518 (1973) vyšla totiž dlouhá reportáž Pierra Restanyho, líčící popravdě špatnou situaci v Praze. Prozradil tam i Schwarzovu myšlenku široce koncipované výstavy *Da Praga con amore*, která se už neuskutečnila. Jelikož se moje věci nacházely v Miláně, otevření mé výstavy u Grossettiho nebylo ohroženo. Na pozadí těchto okolností jsem vnímal kladný ohlas mé první výstavy v cizině. Do Prahy se z ní nic nevrátilo. Ale mé předtuchy se naplnily. Ministerstvo kultury dalo pokyn Artcentru, aby už žádné moje dílo nebylo do ciziny ani prodáno, ani zapůjčeno. I smlouvy na reedici mých knih byly zrušeny a jejich tisk zastaven.“. – Cifr.: Viz Kolíbal, Stanislav Kolíbal (pozn.396) s. 121.

428 Stanislav Kolíbal. *Courtesy Salone Annunciata, Milano, Flash Art eastern Europe*, říjen-listopad 1974, č. 48-49, s. 46.

429 G. Dorfles píše: „Na výstavě v Salone Annunciata v Miláně (1977) představil Kolíbal soubor děl, která sice navazují na předchozí tvorbu, ale už se od ní liší vytříbenější a obezřetněji volenou texturou. Pozornost se například obrací ke zvláštnímu barevnému ladění železného plátu či zašlé mosazné desky, k tloušťce a barvě dřeva s jeho letokruhy, které se stávají součástí kompozice, k soudržnosti a poréznosti sádrového povrchu“. Cifr.: Gillo Dorfles, *The Language of the Unfinished / Řeč neukončeného*, in: Viz Dorfles et al., Stanislav Kolíbal (pozn. 8), s. 14-15; Gillo Dorfles, *Il linguaggio dell'incompiuto. Staticità e dinamica nell'opera di Kolíbal*, *DATA*, duben-červen 1977, č. 26, s. 30.

430 E. C., Stanislav Kolíbal, *Flash Art*, květen-červen 1977, č. 74-75, s. 36-37.

431 S. Kolíbal vzpomíná: „V polovině sedmdesátých let se uskutečnilo několik výstav mých prací, které se nacházely v zahraničí. Šlo o reakci na postoj Artcentra v Praze, jež – poslušně Ministerstva kultury – odmítalo nabídky i známých galerií, jako byla římská pobočka Marlborough Gallery. Proto Achille Perilli, její kmenový umělec, shromáždil řadu mých prací a kreseb a inicioval moji výstavu na půdě této galerie jako určitý protest (1976). [...]. Podobným způsobem uspořádal v Turíně moji výstavu další přítel, Giuseppe Garimondi, a to v galerii Mantra. [...]. Díky pomoci Perilliho jsem mohl v Římě udělat jak díla pro Dublin, tak pro Řím (Altro) a pro Milán (Salone Annunciata). Žádnou z těchto výstav jsem pochopitelně nespátl.“ – Cifr.: Viz Kolíbal, Stanislav Kolíbal (pozn. 19), s. 139; Helena Kontová, Stanislav Kolíbal: PAC, *Flash Art*, duben 1983, č. 113, s. 55.

4.2.- ŘÍM 1969: *SOUČASNÉ UMĚNÍ V ČESKOSLOVENSKU (Arte contemporanea in Cecoslovacchia)*

V roce 1968 si Jindřich Chalupecký dopisoval s prof. Luigim Mallé, ředitelem turínského Městského muzea, a pokusil se zorganizovat československou výstavu v Turíně. Mallé ovšem na nabídku odpověděl záporně, jelikož podobná výstava již byla v Turíně uvedena o dva roky dříve (kurátorem byl Zemina). Ovšem Chalupecký se nevzdal a v roce 1968 navštívil v Římě nejprve kritika Giulia Carlo Argana.⁴³²

Jako dalšího navštívil Palmu Bucarelliovou, komisařku římského památkového ústavu odboru uměleckých děl a také ředitelku Národní galerie moderního umění v Římě (GNAM), a tu se mu podařilo přesvědčit, aby v Římě hostila československou výstavu. Argan a Bucarelliová se již dlouhou dobu znali a byli dobří přátelé, jelikož spolu pracovali na mnoha výstavách umění a účastnili se těch stejných uměleckých sympozií. Návštěva českého kritika v Římě je doložená v písemné korespondenci mezi Chalupeckým a Argane.

Tato korespondence je z části uložena v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze (LA PNP), z části v soukromém archivu Giulia Carlo Argana, který nyní vlastní dědici a který je uchován u dcery Paoly Arganové v Římě.⁴³³ První Arganův dopis byl nalezen v pražském archivu LA PNP a datuje se ke dni 12. ledna 1969.⁴³⁴ Napsal jej Argan Chalupeckému ve francouzštině na papír s hlavičkou římské univerzity La Sapienza, kde vyučoval historii umění. Sděluje mu v něm, že se nemůže zúčastnit kongresu v Bratislavě kvůli nemoci (právě tam se s Chalupeckým účastnili Kongresu AICA v roce 1966).

Argan Chalupeckému radil, aby napsal dopis prof. Luigimu Mallé, kterému již sám napsal doporučující dopis, ve kterém zmiňoval Chalupeckého články. Argan si chtěl přečíst další Chalupeckého články ve francouzštině a litoval, že nemůže nic dělat pro „ztracenou civilizaci“. Dopis zakončil vyjádřením naděje, že se opět potkají v Římě.⁴³⁵

V dopise se zmiňuje o dvou událostech: o československé výstavě, kterou chtěl Chalupecký uvést v Turíně a o protestních člancích českého kritika, které byly v Praze otištěny v týdeníku

432 Carlo Giulio Argan, kunsthistorik (Turín, 1909 – Řím, 1992). Spolupracoval na realizaci Italské encyklopedie UTET. V roce 1933 se stal inspektorem Administrativního úřadu antických památek a moderního umění, dříve v Turíně, potom v Modeně. Mezitím začal učit dějiny umění na Univerzitě La Sapienza v Římě. Později byl jako politický kandidát zvolen starostou města Říma a senátorem v Italské vládě (1976-1992), díky pomoci ministrů De Vecchiho a Bottai (PCI). – Cifr.: Claudio Gamba - Marc Perelman - Alain Jaubert, *Giulio Carlo Argan, Intervista sul Novecento*, č. 17, Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, ed. Graffiti, Řím 2005.

433 LA PNP (Památník národního písemnictví v Praze - PNP, Fond literárního archivu), *Fond Jindřich Chalupecký*, přír. 80/89, karton č. 5, Korespondence různá, Jindřich Chalupecký - Giulio Carlo Argan, 1969-1972; Soukromý archiv Carlo Giulio Argan, Řím, Korespondence různá, Jindřich Chalupecký - Giulio Carlo Argan, 1972.

434 Po kritikově smrti byla Chalupeckého soukromá korespondence přenechána manželkou, Jiřinou Haukovou, Fondu Literárního archivu Památníku národního písemnictví (LA PNP): LA PNP, soukromý fond (*Fond Jindřich Chalupecký*, karton 5), K.P. různá. Dočasná katalogizace, neseřazené listy.

435 Archiv LA PNP, Praha, *Fond Jindřich Chalupecký*, přír. 80/89, č. 5, Korespondence různá, Jindřich Chalupecký - Giulio Carlo Argan, dopis Chalupeckého 12. 1. 1969.

Svazu československých spisovatelů *Literární listy*, později *Listy*.⁴³⁶ S touto korespondencí souvisí další a to mezi Chalupěckým a Palmou Bucarelliovou.

Tato korespondence je uložena v pražském archivu LA PNP a v historickém archivu Národní galerie v Římě AS GNAM. První dopis, který napsala Bucarelliová, je z 9. prosince 1968; není ovšem adresován Chalupěckému, nýbrž prof. Jaroslavu Borovičkovi působícímu v Kunsthalle v Dusseldorfu.

Ředitelka galerie GNAM, Palma Bucarelliová, jej informuje, že mu nemůže zaslat katalogy GNAM, o které žádal, a také se zmiňuje o projektu na československou výstavu v Římě: „*Nápad na výstavu mi byl navržen panem Chalupěckým, kterého jsem potkala v Bordeaux během shromáždění Mezinárodního sdružení výtvarných kritiků AICA [...]. Ten poté přijel do Říma a ukázal mi fotodokumentaci, která se mi zdála zajímavá. Doufám, že výstava se stane přínosným krokem k rozšíření povědomí o československých umělcích v Itálii*“.⁴³⁷

V dopise Bucarelliová vysvětluje, jak se Chalupěcký podílel na československé sekci X. Kongresu kritiků AICA (září 1968) a jak doprovázel Miroslava Míčka do Bordeaux, kde se nejspíše seznámili. V dopise ze dne 12. prosince 1968 píše Bucarelliová Chalupěckému v italštině a oznamuje mu, že přijímá jeho nabídku: „*Drahý Chalupěcký, navazuji tímto na svůj poslední dopis, abych Vám oznámila, že československá výstava by se mohla konat v této Národní galerii v květnu, přesné datum bude upřesněno. Žádám Vás, abyste mi zaslal celou dokumentaci, kterou jste mi tehdy ukázal [...], a abyste mi poskytl nějaké informace o dvou mladých československých umělcích, Kolíbalovi a Boštíkově, o kterých mi bylo řečeno, že jsou zajímaví*“.⁴³⁸

V následujících dopisech se mluví o přípravách výstavy, které byly značně pozdrženy mezi únorem a březnem roku 1969, kvůli zpoždění ministerských povolení.

V archivu LA PNP se nachází kopie dvou dopisů ze stejného dne, a to sice z 29. března 1969. Oba jsou podepsány Chalupěckým, ale chybí adresát. Na základě obsahu se dá odvodit, že první dopis byl poslán odborníkovi Arganovi a druhý galeristovi Arturo Schwarzovi. V prvním dopise z 29. března odpovídá Chalupěcký Arganovi ve francouzštině a informuje jej o záporném vyjádření Luigiho Mallé ohledně nabídky uspořádat společnou československou výstavu v turínském Městském muzeu, protože podobná výstava československých umělců již

436 Susanna Horvatovičová, *Corrispondenza di Jindřich Chalupěcký con Giulio Carlo Argan. Un contributo al superamento delle frontiere nei paesi dell'Est*, in: Claudio Gamba- Annick Lemoine - Jean-Miguel Pire (eds.): *Argan et Chastel. L'historien de l'art, savant et politique*, Mare & Martin, Paříž 2014.

437 AS GNAM v Římě (Archivio storico della Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma), Pos. 9/A, *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca, G.N.A.M., 15. 5. – 15. 6. 1969*, K. P. různá, P. Bucarelli -J. Borovička, dopis Bucarelliové, 9. 12. 1968.

438 AS GNAM v Římě, Pos. 9/A, *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca, G.N.A.M., 15. 5. – 15. 6. 1969*, P. Bucarelli -J. Chalupěcký, dopis Bucarelliové, 10. 12. 1968.

byla uvedena o dva roky dříve. Chalupický nicméně našel adekvátní alternativu a přijetí v galerii GNAM v Římě, díky projevenému zájmu tamní ředitelky Bucarelliové.

Chalupecký píše, že přijede do Říma, aby uspořádal a zahájil výstavu společně s pražskými umělci. Informoval Argana i o svých vedlejších projektech, konkrétně o tom, že před nedávnem slavnostně zahájil výstavu Marcela Duchampa (ve Špálově galerii) spolu s Arturem Schwarzem, který přijel do Prahy. Chalupický Schwarze vzal do ateliérů Malicha, Kmentové, Balcara, Koláře a Janouška a tento sběratel nakoupil mnoho jejich děl a rozhodl se pro ně uspořádat výstavy ve své galerii v Miláně.

Kromě toho nabídl Schwarz nedlouho předtím Chalupickému pomoc s publikováním některých článků, které dříve vyšly v *Listech*, v časopise *Il Quindici* v Miláně. Kritik popisuje obsah těchto článků: „*A nechávám stranou veškeré možnosti publikovat v zahraničí, kromě přeložených článků publikovaných v Praze [...] Mé poslední eseje 'Nezbytí svobody' a 'Všechnu moc dělnickým radám', již byly publikovány a měly velký ohlas, který vyvolal řadu polemik ze strany filozofů a také skandální útoky ze strany neostalinistů. Moje pozice dnes je ta, která překonala marxismus.*“⁴³⁹

Chalupecký odkazoval na protestní texty proti sovětské okupaci Prahy: *Nezbytí svobody* (28. 11. 1968) a *Všechnu moc dělnickým radám* (20. 2. 1969).

Tento poslední článek vyšel v *Listech* v únoru, ale napsán byl před 18. lednem 1969, tedy před sebeupálením univerzitního studenta Jana Palacha na Václavském náměstí, který takto protestoval proti invazi spojeneckých vojsk Varšavské smlouvy z 21. srpna 1968, která ukončila Pražské jaro. Během Palachova pohřbu se, na protest proti návratu totalitního režimu, na náměstí sešla velká část československého obyvatelstva.⁴⁴⁰

Chalupecký napsal také dopis sběrateli Schwarzovi (29. března 1969), ve kterém se jej ptá, jestli převoz Balcarových a Fillových děl dopadl úspěšně. Poté píše o překladu textu, který byl určen pro katalog výstavy Františka Janouška (pro Galerii Schwarze). Chalupický navrhuje, aby byl pro výstavní účely nahrazen Janouškův nedokončený obraz *Heraldika* (*Le Heraldique*) obrazem jiným, který by byl více reprezentativní a prodejnější. Jako další Schwarzovi sděluje, že slavnostní zahájení československé výstavy v Římě je předpokládáno na 8. května, kde budou díla Koláře, Kmentové, Malicha a Balcara. Dodává, že by Schwarz snad potěšilo, kdyby mohl na výstavě představit některá díla ze své soukromé sbírky.⁴⁴¹

439 J. Chalupický píše dále v dopise: „*Ve Špálově galerii jsem zahájil Duchampovu výstavu a při této příležitosti přijel do Prahy můj přítel Artur Schwarz a doprovodil jsem ho do ateliéru mých přátel. A výsledkem je, že nakoupil desítky děl a rozhodl se udělat výstavy Malichovi, Kmentovi, Balcarovi, Kolářovi, Janouškovi. Schwarz připravuje výstavu české gravure a dále retrospektivní výstavy. Dnes mi píše, že chce publikovat mé články, které jsem zmínil v časopise Il Quindici.*“ - Cifr.: LA PNP v Praze, (pozn. 435), K. P. různá, J. Chalupický – G. C. Argan, dopis Chalupického 29. 3. 1969.

440 Jindřich Chalupický, *Všechnu moc dělnickým radám*, *Listy I*, 20. 2. 1969, č. 7, Praha, s. 1, 3.

441 J. Chalupický píše: „*Konečně mi potvrdili termín československé výstavy u madam Bucarelliové. Tuto výstavu zahájíme*

Dále sděluje, jak je nedávno zahájená výstava Marcela Duchampa (v pražské Galerii Václava Špály) navštěvována celkem mladým publikem. Chalupický v dopise také píše, že obdržel fotografie děl Enrica Baje (určené pro příští pražskou výstavu). Dopis zakončuje poděkováním Schwarzovi za projevovanou pomoc s publikováním jeho protestních článků v Itálii.

Tato korespondence z 29. března 1969 tedy zachycuje veškerou hektickou činnost Chalupického jako kurátora výstav a novináře, jak v Itálii, tak v Praze. V dopise ze dne 9. dubna 1969 odpovídá Schwarz Chalupickému a souhlasí s nahrazením Janouškova obrazu pro retrospektivu.

Schwarz navrhuje uspořádat výstavu italského malíře Valeria Adamiho s tím, že jeho díla by mohla přijet ve stejném kamionu, který bude převážet obrazy Enrica Baje do Prahy. Galerista oznamuje, že řediteli pařížského časopisu *Les Temps Moderns*, Claudovi Lanzmannovi, doporučil tři Chalupického články. Dokonce kontaktoval redakci časopisu *Art International*. Vůbec se v dopise nezmiňuje o československé výstavě.⁴⁴²

Z dlouhé korespondence vyplývá, že se Schwarz vždy snažil dělat vše pro to, aby byly Chalupického články a umělecká pojednání publikovány v nejmódnějších uměleckých časopisech. A díky jeho kontaktům se mu to občas dařilo.

V dopise z 16. dubna 1969 mezitím Chalupický výslovně žádá Schwarze o možnost zapůjčení některých děl Karla Malicha a Evy Kmentové z jeho soukromé sbírky pro výstavu v galerii GNAM. Tato díla byla určena pro sekci současného československého umění. Na oplátku by se Schwarzovo jméno objevilo v poděkováních v katalogu výstavy.⁴⁴³

Také se dohodli na posledních detailech ohledně překladu Janouškova textu pro katalog výstavy v galerii Schwarze. Chalupický dále popisuje své texty zabývající se „rozpravou o svobodě“, které vyšly v *Listech*, a zmiňuje se o setkání se spolupracovníkem italského časopisu *Il Quindici* v Praze, se kterým vyjednal otištění článku o smrti Jana Palacha.⁴⁴⁴

Kromě toho sděluje, že právě dočetl jeden ze článků Pierra Restanyho, které vyšly v milánském časopise *Domus*.⁴⁴⁵ Chalupický a Schwarz v těchto letech se zájmem četli články od

během prvních květnových dnů / patrně 8. května / a budu tam s několika kamarády umělci, mezi kterými bude Kmentová a Malich. Je dost těžké tu výstavu připravit v tak krátkém čase, bude tam retrospektiva Kupky, až k surrealismu. A bude zastoupeno 16 až 17 současných umělců. Od postsurrealistů až po kinetisty. Kolář, Kmentová, Malich a Balcar tam budou mít hezké sbírky. Předpokládám, že preferuješ díla, která ti patří a tak doufám, že se brzy uvidíme v Itálii. Duchampova výstava jede dále a navštěvují ji hlavně mladí lidé. Hned když jsem dokončil tento dopis, dostal jsem řadu Bajových fotografií. Jsem rád, že se staráš o mé články, a s jakou péčí, a kdyby je chtěli opravdu publikovat, rád bych v nich udělal nějaké změny.“ – Cifř.: LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupický*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různé, J. Chalupický – A. Schwarz, dopis Chalupického, 29. 3. 1969.

442 LA PNP v Praze, (pozn. 441), J. Chalupický – A. Schwarz, dopis Schwarze (kopie), 9. 4. 1969.

443 LA PNP v Praze, (pozn. 441), J. Chalupický – A. Schwarz, dopis Chalupického, 16. 4. 1969.

444 Jindřich Chalupický, *Literatura a Svoboda*, *Literární listy* I, 30. 5. 1968, č. 14, s. 9; Idem, *Literatura a Svoboda*, *Literární listy* I, 6. 6. 1968, č. 15, s. 9; Idem, *Nezbytí svobody*, *Literární listy* I, 28. 11. 1968, č. 4, s. 1, 3.

445 Pierre Restany, *Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga*, *Domus*, květen 1967, č. 450, s. 50.

Restanyho, který se stal novinářem a pražským zahraničním reportérem.⁴⁴⁶ Ačkoli byl Chalupecký vytižen velkým počtem výstavních událostí a projektů, stále se usilovně snažil šířit v Itálii své texty, jako například článek *Všechnu moc dělnickým radám*.

Silný ideologický přesah Chalupeckého článků měl negativní dopad na všechny: v roce 1971 byla pražská redakce *Listů* donucena ukončit činnost, ale díky Jiřímu Pelikánovi, který byl poslán do exilu (1969) do Říma, byl právě v italské metropoli tento časopis znovu obnoven.⁴⁴⁷ V roce 1970 byla uzavřena, oficiálně z důvodu rekonstrukce budovy na Národní třídě, i Galerie Václava Špály (dnes je opět v provozu).⁴⁴⁸

Mezitím napsal Argan Chalupeckému dopis ze dne 26. dubna 1969, ve kterém vyjadřuje radost nad tím, že se podařilo překonat organizační problémy u československé výstavy a doufá, že jej tedy znovu uvidí v Římě.⁴⁴⁹ Dopis byl opět napsán na papíře s hlavičkou „Università La Sapienza di Roma“, kde Argan vyučoval na Ústavu dějin umění. Univerzitní profesor tedy s velkými obavami sledoval přípravu československé výstavy a věděl o jejích organizačních problémech.

Ve skutečnosti příslušná povolení od italského Ministerstva zahraničních věcí a od Ministerstva české a slovenské kultury, potřebná pro pokračování příprav výstavy, dorazila až 20. dubna, přesně v momentě kdy do galerie GNAM přišel fotografický materiál děl Preissiga a Kupky, a další, zapůjčený pro katalog výstavy Národní galerií v Praze.

Československá ambasáda v Itálii se s ředitelkou Bucarelliovou oficiálně dohodla na datu převozu uměleckých děl z Prahy do Říma až po oboustranné italsko-československé dohodě a ministerských povoleních z dubna. Nakonec se výstava úspěšně uskutečnila, ale kvůli československé politické situaci se z výstavní události stala spíše osobní akce Chalupeckého s cílem zvýšit veřejné povědomí Italů o Československu (s negativními důsledky ve formě komunistických čistek a zprísňení režimu v řadách československých politických špiček, což vedlo k období tzv. normalizace).⁴⁵⁰

446 Pierre Restany, Cecoslovacchia. Normalizzazione e speranza, *D'ARS* VIII, 1967, č. 34, s. 26-31; Idem, Praha: Naše umění očima zahraničních kritiků (Kronika), *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1 -2, s. 89 -90; Idem, Alain Jacquet. Hra s rastrem a perspektivou, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 19-26; Idem et al., Benátky 68, Kassel 68: Anketa, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9-10, s. 455; Idem, Současná erotika. Metamorfóza morálky, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5-6, s. 5.

447 Dušan Havlíček, *Listy v exilu: Obsahová analýza časopisu Listy, který v letech 1971-1989 vydával v Římě Jiří Pelikán*, ed. Burian a Tichák, Olomouc 2008; Susanna Horvatovičová, Praga la fine di un sogno. Intervista a Jitka Frantová, *La rivista Valori Scuola*, 15.-30. 6. 2008, č.11-12, s. 56-58; Susanna Horvatovičová, La rivoluzione bianca: La Primavera di Praga, *La rivista Valori Scuola*, 15.-30. 6. 2008, č.11-12, s. 59.

448 Jindřich Chalupecký, *Tiha doby*, Votobia, Olomouc 1997; Jiřina Hauková, Vzpomínka na mého manžela Jindřicha Chalupeckého, *Výtvarné umění. Zakázané umění* I, 1995, č. 3-4, Praha, s. 190; Viz Mayerová, *Pražská Špálova galerie v letech 1965-1970* (pozn. 334).

449 LA PNP v Praze, (pozn. 435), G. Argan - J.Chalupecký, dopis Argana, 26. 4. 1969.

450 „Koncept normalizace může být definován jako soubor procesů, skrze které se v Československu postupně upevnil takzvaný reálný socialismus, především monopol Komunistické strany československa a vše, co to s sebou přinášelo; v širším pojetí se jedná o období, které následovalo po 'navrácení k pořádku'. Za začátek normalizace je považován podpis Moskevského protokolu; rozhodujícím impulzem bylo zvolení Gustava Husáka generálním tajemníkem Ústředního výboru KSČ 17. dubna 1969.“. – Cifr.: Marie Klimešová, Dalla liberalizzazione alla normalizzazione. Limiti e conquiste della libertà artistica nell'arte

V Římě se Bucarelliová a Argan plně věnovali tomu, aby československá výstava proběhla zdárně; snažili se tím morálně podpořit českého intelektuála, jelikož si byli vědomi obtížné situace, ve které žil. Nejlepším nástrojem byl velmi vlivný tiskový úřad galerie GNAM, který nechal otisknout recenze výstavy po celé Itálii. Výstava a její katalog byly pojmenovány *Současné umění v Československu (Arte Contemporanea in Cecoslovacchia)*.

Po ukončení výstavy, odpovídá Bucarelliová Chalupeckému dopisem ze dne 5. února 1970, napsaném na papíře s hlavičkou „Národní památkový ústav – Galerie Řím II Současné umění – Národní galerie moderního umění“. Ředitelka v dopise vyjadřuje lítost nad tím, že katalogy československé výstavy ještě nedorazily do Prahy kvůli administrativním problémům, ale že co nejdříve zašle 40 kopií. Ptá se, jestli by mohla dostat kopii Janouškova katalogu, jejímž kurátorem Chalupecký byl. Dále doufá, že se s ním znovu setká v Benátkách.⁴⁵¹

V posledním dopise z 26. dubna 1971, který byl nalezen v archivu, Bucarelliová píše, že je zarmoucená špatnými zprávami, které od Chalupeckého dostala, a že by jej raději viděla osobně na výstavě Piera Manzoniho (zahájené v galerii GNAM), ze které mu zašle katalog. Všichni na něj vzpomínali.⁴⁵²

Těmi špatnými zprávami bylo nejspíše myšleno uzavření československých hranic, což pro českého intelektuála znamenalo, že již nemohl navštívit galerii GNAM v Římě.⁴⁵³

Skupinová výstava *Současné umění v Československu (Arte Contemporanea in Cecoslovacchia)* byla slavnostně zahájena 17. května 1969 v galerii GNAM v Římě (17. 5. – 15. 6. 1969).⁴⁵⁴

Událost měla velmi oficiální ráz, jelikož se na ní podílelo značné množství osobností veřejné správy.⁴⁵⁵ Po slavnostním zahájení následovala tisková konference (19. 5. 1969), které předsedali Bucarelliová, Argan a Chalupecký (ten byl jmenován „komisařem výstavy“). Mezi hosty byli diplomat Jiří Pelikán, který se stal poradcem Československé ambasády v Římě v roce 1968, český velvyslanec Vladimír Ludvík, umělci, kteří dorazili do Říma - Kolář, Kolíbal, Jankovič, Dobeš a Filko, a také Angelo Maria Ripellino s římskými malíři Perillem a Sanfilippem. Událost tedy měla opravdu oficiální nádech a byl to také velmi účinný nástroj

ceca degli anni Sessanta, *eSamizdat* VII, 2009, č. 2-3, s. 29-34.

451 AS GNAM v Římě, *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca*, P. Bucarelli-J. Chalupecký, dopis Bucarelliové, 5. 2. 1970.

452 AS GNAM v Římě, (pozn. 438), P. Bucarelli – J. Chalupecký, dopis Bucarelliové, 1971.

453 AS GNAM v Římě, (pozn. 438), P. Bucarelli-J. Chalupecký, dopis Bucarelliové, 26. 3. 1971.

454 AS GNAM v Římě, Archivio Bio. Icon., Cartella 51-C 117 Sc. 43, *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca*, G.N.A.M. 15. 5.-15. 6. 1969, *foto inaugurazione* (fotografie zahájení výstavy).

455 Na výstavě se podílely všechny možné instituce: italské Ministerstvo zahraničí a Ministerstvo školství, československé Ministerstvo zahraničí, české a slovenské Ministerstvo kultury, a Svaz československých výtvarných umělců. Italská Ministerstva zahraničí a školství financovala výstavu s podporou československých ministerstev. Pražské Art Centrum spolu s československým velvyslanectvím v Římě se starali o převoz uměleckých děl, o pojištění děl současného umění. Pražská Národní galerie, pod vedením Jiřího Kotalíka, zapůjčila ze své stálé sbírky díla z desátých a dvacátých let. Arturo Schwarz zapůjčil ze své milánské sbírky současná díla Malicha a Kmentové.

k šíření povědomí o kulturní situaci v Československu mezi italským publikem.

Ve velké budově galerie GNAM v parku Villa Borghese (u parku Valle Giulia) byl pro účely výstavy k dispozici hlavní sál a boční křídlo. Organizace expozice byla svěřena Chalupeckému, nad kterým dohlížela Bucarelliová. Výstava obsahovala také historickou retrospektivu „přukopníků“ první české a slovenské avantgardy.

Do této retrospektivy byli zahrnuti abstraktní malíři Kupka a Preissig, kubisté Filla a Kubišta, a dále surrealisté Štyrský, Toyen a Janoušek. Druhá část výstavy byla věnována 17 umělcům a nazývala se „současní čeští a slovenští umělci“ (Artisti contemporanei cechi e slovacchi). Nacházel se zde post-surrealistický proud z období po druhé světové válce (Gross a Nemeš), dále následující generace zastoupena malbou abstraktní (John) a neoexpresionistickou (Balcar a Nepraš), a také konstruktivistická (Dobeš, Demartini, Malich) a konceptuální tendenze (Kolíbal).⁴⁵⁶

V katalogu Palma Bucarelliová děkuje „československým přátelům, že pro Itálii vymysleli a realizovali tuto výstavu“, píše také o „dramatických událostech evropské umělecké kultury“, čímž odkazuje na srpnové události 1968 v Československu.⁴⁵⁷

Bucarelliová zde také protestuje proti rozdělení Evropy železnou oponou a naznačuje nesouhlas s neprogresivním a nedemokratickým jednáním komunistického režimu. V tomto katalogu vyjadřuje zároveň podporu tak zvané proevropské tezi směřující k mírovému a demokratickému přiblížení východní a západní Evropy. Prahu zde nazývá srdcem Evropy. Stejná myšlenka byla v katalogu podpořena také Chalupeckého textem s názvem *Československé umění (L'Arte Cecoslovacca)*, ve kterém byly evropské umělecké styly „bez hranic“ považovány za příklad europeismu: „*Jak český, tak slovenský národ se v rámci Evropy nachází v extrémně choulostivé geografické situaci - často marně brání svou politickou nezávislost. O to víc je pro ně tedy důležitá nezávislost kulturní. Právě tomuto je třeba přičítat jejich pevnou vazbu na mezinárodní styly jako je gotika, manýrismus a baroko.*“⁴⁵⁸

V katalogu dále popisuje změny, které nastaly po nástupu komunistického režimu k moci: „*S rokem 1948 začínají pro české a slovenské umění léta těžkých zkoušek. Nebezpečí nečihá ani tak v šíření estetických teorií Ždanova socialistického realismu, který odrazuje umělce svou hrubostí, ačkoli se to snaží kompenzovat silou morálního sdělení. Mnoho umělců uchovává návaznost na moderní myšlení ve skrytu svých ateliérů. Pro ně zůstává surrealismus dominantní*

⁴⁵⁶ V sekci „retrospektiva“ v Římě (retrospettiva): Kupka, Preissig, Filla, Procházka, Kubišta, Gutfreund, Janoušek, Šíma, Štyrský, Rykr, Toyen, Fulla, Wichterlová, Gross, Nemeš. V části „současní čeští a slovenští umělci“ (artisti contemporanei cechi e slovacchi): Kolář, Janoušek, Sekal, John, Boudník, Malich, Kolíbal, Medek, Kmentová, Dobeš, Balcar, Demartini, Nepraš, Dlouhý, Vožniak, Kučerová, Filko, Jankovič.

⁴⁵⁷ Jindřich Chalupecký - Palma Bucarelli, *Arte contemporanea in Cecoslovacchia* (kat. výst.), Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ed. De Luca, Řím 1969, s. 5.

⁴⁵⁸ Ibidem, s. 8.

tendenci; a z něj se potom v přechodovém období mezi lety 1940 a 1950 také v Praze nezávisle vyvíjí česká verze lyrického abstraktního umění. Opravdové nebezpečí spočívalo v systematických zásazích cenzury.“⁴⁵⁹

A vysvětluje jak: „boj trval 16 let. Rostoucí opozice umělců a zdravých sil v rámci Komunistické strany vytrvale potlačovala represivní aparát. Ještě na jaře roku 1964, kvůli osobnímu zásahu tehdejšího prezidenta a prvního tajemníka Komunistické strany, byla zakázána velká retrospektiva československého surrealismu; ale již od konce roku 1964 a začátku roku následujícího, nastává v Československu plná umělecká svoboda. Od té doby už nikdy nebyla zakázána žádná výstava [...]“.⁴⁶⁰

Chalupeckého hořká a drsná slova velmi silně zapůsobila na italské novináře, kteří navštívili výstavu a tiskovou konferenci v galerii GNAM.

Tváří v tvář odepřené svobodě, byla reakce tisku překvapivá, plná solidarity s českým kritikem. Dodnes je v archivu galerie GNAM uchováno na 44 novinových ústřížků týkajících se výstavy,⁴⁶¹ které tehdy sloužily jako velmi účinný prostředek pro šíření československého umění po celém italském území.⁴⁶²

V deníku *Avvenire* v Miláně, ve článku s názvem *Výstava českých umělců v Římě. Pražští svědci shlédnutí ve Valle Giulia (Mostra di artisti cechi a Roma. I testimoni di Praga visti a Valle Giulia)* bylo připomenuto, že se výstavy zúčastnil také generální ředitel památkového ústavu Ministerstva kultury, Bruno Molaioli, který vyřizoval pozdravy od italského ministra školství Ferrari Aggradiho. Nechal se také slyšet, že tato událost je „svědectvím vzájemné náklonnosti mezi italským a československým národem“.⁴⁶³

V novinách *Osservatore Romano* ve Vatikánu byla zmíněna účast významných osobností na slavnostním zahájení – Bucarelliové, Chalupeckého, českého velvyslance Vladimíra Ludvíka a

⁴⁵⁹ Ibidem, s. 7.

⁴⁶⁰ Ibidem, s. 8.

⁴⁶¹ AS GNAM v Římě, Archivio Bio. Icon., (1) Cartella 51-C, 1969, *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca, G.N.A.M.* 15. 5. -15. 6. 1969, n. 44 *ritagli stampa* (44 novinových ústřížků).

⁴⁶² V historickém archivu galerie GNAM je uchováno 44 článků o československé výstavě. Od 13. května vycházela série krátkých článků v národních i lokálních denících, které informovaly o slavnostním zahájení výstavy a o tiskové konferenci. Zároveň podávaly obecné informace o vystavujících umělcích a na výstavě se podílejících institucích: *Řím Il Secolo d'Italia* (13. 5. 1969), *Řím La voce repubblicana* (14. 5. 1969), *Řím Paese sera* (15. 5. 1969), *Řím Il Tempo* (15. 5. 1969), *Řím Paese sera* (17. 5. 1969), *Řím Il Fiorino* (14. 5. 1969), *Řím Il Fiorino* (15. 5. 1969), *Řím Il Globo* (16. 5. 1969), *Řím Il Globo* (17. 5. 1969), *Foggia Progresso Dauno* (17. 5. 1969), *Řím Il Messaggero* (18. 5. 1969), *Milán L'Avvenire* (18. 5. 1969), *Řím Il Popolo* (18. 5. 1969), *Řím Il Popolo* (19. 5. 1969), *Řím Il Popolo* (6. 6. 1969), *Řím L'Avanti* (17. 5. 1969), *Řím L'Avanti* (18. 5. 1969), *Řím L'Italia che scrive* (květen 1969), *Acireale Il Gazzettino del Sud* (21. 5. 1969), *Il Giornale d'Italia* (21. 5. 1969), *Secolo d'Italia*, *Řím Rinascita* (30. 5. 1969), *Vatikán L'Osservatore romano* (19. 5. 1969), *Vatikán L'Osservatore romano* (26. 6. 1969), *Milán Il ragguaglio libraio* (červenec-srpen 1969), *Řím Momento Sera* (2.-3. 6. 1969), *Milán Panorama* (12. 6. 1969), *Sondrio En Plein Air* (červen 1969). Ve specializovaných uměleckých časopisech vyšlo: *Milán NAC* (15. 6. 1969, n. 17), *Řím L'Opinione* (28. 6.-1. 7. 1969), *Řím Bollettino italiano* (1969, n. 10.), *Sette Giorni* (1. 6. 1969, n. 103), *Řím Qui Arte Contemporanea* (září 1969), *Řím Civiltà delle macchine* (červenec-srpen 1969, n. 4) a další. V časopise *La settimana a Roma* (16-22. 5. 1969, s. 7) se objevila informace o tom, že v pondělí 19. května promluví Chalupecký o československém umění v konferenční místnosti galerie GNAM. - Cifr.: Viz AS GNAM v Římě (pozn. 461).

⁴⁶³ Red, *Mostra di artisti cechi a Roma. I testimoni di Praga visti a Valle Giulia*, *Avvenire*, 18. 5. 1969, in: Viz AS GNAM v Římě (pozn. 461).

profesora Bruno Molajoliho, který zastupoval italské Ministerstvo školství.⁴⁶⁴ V časopise *Bollettino italiano* v Římě byla otištěna děkovná řeč ředitelky Palmy Bucarelliové, ve které mimo jiné zmiňuje, že „moderní umění je stále nositelem ideologických impulzů, nástrojem boje a předmětem politického tlaku.“⁴⁶⁵

V novinách *Il Popolo* v Římě se píše: „Malířská a sochařská výstava ‘Současné umění v Československu’ (*Arte contemporanea in Cecoslovacchia*) obsahuje zástupce všech možných uměleckých tendencí – od post-surrealismu přes neofigurativní malbu, neoexpresionismus, až ke geometrické abstrakci, kinetismu nebo luminismu.“⁴⁶⁶

Kritik umění Nello Ponente ve své recenzi s názvem *Dlouhé kořeny československého jara* (*Le lunghe radici della primavera cecoslovacca*), otištěné v deníku *L'Opinione* naopak zmínil osobní příhodu: „Poprvé jsem slyšel o umělcích, jako jsou Emil Filla a Bohumil Kubišta, v roce 1947 v Praze. Uvědomil jsem si při tom, jak velkým přínosem byli čeští a slovenští umělci pro vývoj avantgardní kultury v Evropě.“ A Ponente pokračuje: „V roce 1947 byli v Praze Perilli a Dorazio, kteří malovali geometrické dekompozice katedrál, jednalo se tedy o jejich první nefigurativní obrazy; a byl tam také Angelo Maria Ripellino. Bylo pro nás velmi důležité vidět díla Filly, Kubišty, Špály a dalších. Jelikož byla italská kultura po dlouhou dobu omezována provincialismem a my jsme z něj právě vyšli, snažili jsme se navázat na mezinárodní tradici a cítili jsme potřebu poznat vše pozitivní, co se během prvních 25 let tohoto století událo, a přemýšlet nad tím v kontextu velkých evropských hnutí. Díla českých a slovenských umělců nám tedy pomohla dokončit náš vlastní proces utváření.“⁴⁶⁷

Díky návštěvě Ripellina, profesora ruské a slovanské literatury na římské univerzitě La Sapienza,⁴⁶⁸ a římských malířů Perilliho a Dorazia v Praze, tedy kritik připustil existenci akademického provincialismu, který tehdy svíral italskou kulturu.

Ponente vzpomínal, jak Kupka, současně s Kandinským, maloval své první nefigurativní obrazy a jak první avantgarda konkurovala vyostřenému nacionalismu, když prosazovala myšlenku společnosti bez hranic.

Dále poskytl historický exkurz, když vyprávěl, jak v roce 1907 vznikla umělecká skupina *Osma*, mezi jejíž členy Filla, Procházka a Kubišta patřili; také popisoval kubistickou zkušenost Josefa Čapka a Otty Gutfreunda, a nakonec nastínil vznik surrealistické skupiny Teigea a Toyen. Bohužel na expozici v Římě bylo vystavováno, s výjimkou Preissiga, od každého autora

464 Red. La mostra d'arte contemporanea cecoslovacca, *L'Osservatore Romano*, 19. 5. 1969, in: Ibidem.

465 Red., I grandi contemporanei della Cecoslovacchia, *Bollettino Italiano*, č. 10, 1969, in: Ibidem.

466 Red., A Valle Giulia Arte contemporanea in Cecoslovacchia, *Il Popolo*, 16. 5. 1969, in: Ibidem.

467 Nello Ponente, Le lunghe radici della primavera cecoslovacca, *Opinione*, 28. 6. 1969, s. 35-36, in: Ibidem.

468 Angelo Maria Ripellino, *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, ed. Le Lettere, Florencie 2008.

pouze jedno dílo. Umělecké práce Josefa Čapka nebo Václava Špály chyběly úplně, a tudíž se nedá říct, že by výstava v úplnosti ilustrovala vývoj československého umění.

Co se týče sekce současného umění, zastoupenou dvěma proudy se surrealistickými a konstruktivistickými kořeny, rozhodl Ponente o tom, že: „*se jednalo o nejslabší část výstavy, jelikož nebylo potřeba tolika povrchně ztrápených příkladů nového surrealismu, a nepůsobila dobře ani celkem neopodstatněná strojenost některých objektů nového konstruktivismu.*“⁴⁶⁹

V recenzi Řím: *Národní galerie moderního umění, Současné československé umění* (Roma: *Galleria Naz. d'Arte Moderna Arte Contemporanea Cecoslovacca*), která vyšla v časopise NAC v Miláně, zkritizoval Enrico Crispolti římskou výstavu s tím, že kvalitou není srovnatelná s uměleckou expozicí *Aktuální alternativy 3* (*Alternative Attuali 3*) z roku 1968, které on sám byl kurátorem.

V Aquile zorganizoval retrospektivu maleb, koláží a kreseb Štýrského a Toyen. Do článku potom podrážděně přidal: „*Co může vysvětlit jediný Štýrského obraz ve Valle Giulia, jakkoli by byl intenzivní! A pár listů z Toyeniny knihy 'Cache-toi guerre' (mluvím o reprodukcích knihy ze čtyřicátého čtvrtého), ne originální kresby (některé dokonce ve sbírce v Římě!). Není to než příklad toho, co může o Janouškovi návštěvník pochopit, aniž by viděl alespoň jeden obraz z jeho expresionistického období; ačkoli je Janoušek nejzajímavějším případem umělce, který předznamenal informel na konci třicátých a na začátku čtyřicátých let. [...] Proč není přítomen Muzika?*“⁴⁷⁰

Pokud se to porovná s „úžasnou“ Šimovou retrospektivou v Paříži, Praze a Brně, přítomnost pouze jediného umělcova obrazu v Římě se zdá být málo.

Celkově Crispolti neoceníl retrospektivu, nicméně současnou sekci již uvítal více: „*Když přejdeme k mladým, situace se trochu lepší, jelikož se samozřejmě jedná o více vymezený časový úsek, nicméně stále chybí spojitosti. Mnoho děl již bylo navíc vystaveno v létě v Aquile. Pro mě, jelikož jsem tyto mladé umělce docela sledoval od šedesátého pátého doted', je novinkou nejaktuálnější Dlouhého dílo, které je silnější než před pár lety. Také Jankovič se zdá být zajímavý. Velmi povedená jsou díla Koláře, Malicha z let '63-'65, Medka, Kmentové, Demartiniho, Nepraše a Vožniaka, která byla všechna vystavena v Aquile mezi ročníkem výstavy z '65 a tím z '68.*“⁴⁷¹

Této výstavě byla věnována rozsáhlá stránka římského deníku *Fiorino*. Byla zde připomenuta přítomnost celé řady římských malířů a významných osobností na slavnostním zahájení –

469 Ibidem, nestr.

470 Enrico Crispolti, Roma: Galleria Nazionale d'Arte Moderna: Arte Contemporanea Cecoslovacca, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, červen 1969, č. 17, s. 21.

471 Ibidem.

Muriko Mendese, Maria Ripellina a Jindřicha Chalupického, který byl organizátorem výstavy. Na výstavě byly k vidění imaginativní a konstruktivistické tendence.

Celkový dojem byl pozitivní, ačkoli byla výstava poněkud nedostatečná a bylo by potřeba kompletnějšího zastoupení uměleckých děl. Mezi nejvýznamnější osobnosti patřili: Kolář, který byl oceňován pro zběsilou, obsesivní a řemeslnou zarputilost svých koláží; Šíma se svým obrazem *Léda s labutí*, který připomínal barvy římského malíře Mafai; Dlouhý s obrazem *Piccolo dancing* a Filko s *Environmentem dneška*, které připomínaly záběry expresionistických filmů; Alena Kučerová, která projevila cit pro konstruktivistické problémy grafikou *Velká ležící postava*; a Balcar s plátnem *Těžko popsatelná společnost*, které se věnovalo tématu sociální problematiky s velkým smyslem pro realitu.

Na rozdíl od Janouška, Boudníka, Medka, Malicha, Dobeše, Demartiniho a Kolíbala, se velkému zájmu těšila asambláž od Nepraše s názvem *Velký dialog*, skládající se ze dvou telefonních sluchátek místo hlavy, a potom asambláž Slováka Jankoviče s názvem *Věčný pohyb*, v níž jednotlivé části nabývají náznakovosti a sarkasmu.⁴⁷²

Antonio del Guercio napsal pro časopis *Rinascita* v Římě dlouhou recenzi s názvem *Nezávislá cesta československého umění (La strada autonoma dell'arte cecoslovacca)*.

V tomto textu zdůraznil schopnost první československé avantgardy podílet se na nejživějších mezinárodních událostech, a přitom zůstat stále nezávislou. Již samotná zeměpisná poloha země je na křižovatce několika kultur - oblastí kultury germánské a slovanské, s přístupem k té francouzské.

Chalupeckého výstava byla strukturovaná podle: „*tří současných vývojových fází: od historické avantgardy, přes poslední výsledky Art Nouveau (Kupka), po první abstraktní umění (Preissig) a kubismus (Filla, Procházka, Kubišta); meziválečné období (především Šíma, Štyrský a Toyen); a v druhém poválečném období od nejaktivnějších osobností již před válkou (např. Kolář) až po ty nejmladší (Janoušek, John, Medek, Balcar, Nepraš, Dlouhý, Vožniak, Filko, Jankovič)*.“⁴⁷³

Del Guercio spatřoval ve stovce vystavených děl spřízněnost skupiny československých kinetiků se sovětskými umělci a charakterizoval také dva aspekty československého umění: metaforu a tedy metaforické obrazy, a odcizení míněné jako „odcizení byrokratické a městské“, kdy umělci stavěli proti anonymitě byrokracie bratrskou solidaritu a síť lidských vztahů. Narážel tím především na český surrealistický proud, který se dostal na křižovatku mezi tématy existenciální a sociální skrze metaforickou kresbu: „*tento vizionářský rozkvět obrazu směřuje*

⁴⁷² Red., Testimonianza di autonomia politica e culturale: Pittori e scultori cecoslovacchi in una mostra a Valle Giulia, *Il Fiorino*, 18. 5. 1969, s. 3, in: Viz AS GNAM v Římě (pozn. 461).

⁴⁷³ Antonio del Guercio, La strada autonoma dell'arte cecoslovacca, *Rinascita*, 30. 5. 1969, in: Ibidem.

téměř vždy k propojení roviny znepokojující psychologické introspekce (občas téměř auto-exorcistické) s rovinou nabytí kritického vědomí o vztahu mezi jednotlivcem a společností.“⁴⁷⁴

Ve článku *Znovu probuzení fantazie v československém umění* (*Riscossa della fantasia nell'arte cecoslovacca*), publikovaném v časopise *L'Osservatore romano*, mluví novinář Gualtiero Da Via o „*existenci národní kultury, která je integrovaná v kultuře mezinárodní*“.

Jako konkrétní v Římě vystavené příklady uvádí abstraktní kubistická díla, například *Kosmické jaro* od Kupky, *Bustu* od Procházky, *Oběšeného* od Kubišty (1915), *Ženu s kobercem* od Filly (1921), Preissigovy kresby tuší, *Lédu s labutí* od Šímy, *Hlavu Viki* od Gutfreunda, *Výhnání z ráje* od Ludovíta Fully (1932), *Pupen* od Hany Wichterlové (1932) a asambláže od Zdeňka Rykra. Mezi surrealistickými díly přišla tomuto novináři, na rozdíl od Grossovy umělecké práce z roku 1946, nejautentičtější ta od Janouška a Toyen.

Nejdekoračnější je podle něj Medkova surrealistická kresba, na rozdíl od totálního technicismu uctíváčů struktury a montáže Malicha, Demartiniho, Kolíbala a Dobeše. A na druhou stranu: „*Filko uvádí (objekt) do pohybu, aby zpochybnil každodenní existenciální situaci vycházející z lákavého stroje, který je umístěn od hloupého uctívání společností na (místo) „sancta sanctorum“*.“⁴⁷⁵

Ve článku *Minulost a přítomnost v Praze* (*Il passato e il presente a Praga*), který vyšel v týdeníku *Sette giorni in Italia e nel mondo*, mluví Guido Giuffré o surrealistických dílech již viděných v Aquile, a poté o evropském charakteru umělecké práce Kupky, Filly a Toyen. Stejně tak: „*jsou dnes „Ruce“ Evy Kmentové československé jako japonské nebo rakouské a Filkův „environment, by mohl být německý, francouzský nebo italský*.“ Proto se jedná o díla „ne geniální, ale upřímná“, která by mohla být vytvořena kdekoli na světě a tím reflektují Chalupeckého tezi o „europeismu“, aniž by popírala národní tradice.⁴⁷⁶

Ve své recenzi *Důležitá výstava československých umělců* (*Un'importante rassegna di artisti cecoslovacchi*), která vyšla v deníku *L'Avanti*, připomíná Cesare Vivaldi, že se výstavy zúčastnili sekretář výboru UNESCO Mario Penelope, italští umělci Perilli, Sanfilippo, Pucciarelli a Melecchi. Mezi stovkou děl datujících se od roku 1910 až k posledním tendencím, ocenil Vivaldi Filkovu práci, v níž umělec kombinuje „pop“ myšlenky s narážkami na politickou situaci a na raketové střely.

Kritik neocenil nicméně sochy Kmentové a Jankoviče, jelikož podobné příklady viděl i v provincii Reggio Emilia. Československá historická retrospektiva byla podle něj málo

⁴⁷⁴ Viz del Guercio, *La strada autonoma dell'arte cecoslovacca* (pozn. 473).

⁴⁷⁵ Gualtiero Da Via, *Riscossa della fantasia nell'arte cecoslovacca*, *L'Osservatore romano*, 28. 6. 1969, č. 147, in: Viz AS GNAM v Římě (pozn. 461).

⁴⁷⁶ Guido Giuffré, *Il passato e il presente a Praga*, *Sette giorni in Italia e nel mondo*, 1. 6. 1969, č. 101, s. 35, in: Ibidem.

obsáhlá.

Naproti tomu Vivaldi velmi kritizoval československou sekci: „*Co se týče nejmladších umělců, negativní hodnocení má naopak základy v příliš široké sekci [...] věnované neosurrealismu a neoexpresionismu, který byl kontaminován surrealistickými stopami – je zde hodně děl pocházejících z těchto tendencí, ovšem žádné z nich nepřekonává limity omezeného provincialismu.*“⁴⁷⁷

Ve článku *Československé umění od kubismu po současnost (L'Arte cecoslovacca dal cubismo ad oggi)*, který vyšel v novinách *Paese sera* v Římě, srovnal Duilio Morosini nedostatek vystavovaných děl v Římě s výstavou šesti set maleb a soch zastupujících české baroko, která byla organizována v Miláně v roce 1966 a představila díla umělců jako jsou Škréta, Hollar, Brandl, Brokoff a Braun. Doufal, že římská výstava bude pouze předzvěst nějaké kompletnější retrospektivy.⁴⁷⁸

V recenzi *Československé umění v Národní galerii (Arte cecoslovacca alla Galleria Nazionale)*, otištěné v novinách *Momento sera* (Řím, 23. 6. 1969), začala Lorenza Trucchi připomínkou Chalupceckého článku *Nezbytí svobody*, který se objevil v *Listech* (28. 11. 1968), „*odvážném periodiku, kterému bylo nedávno odebráno povolení publikovat*“. Tato novinářka, která byla informovaná o cenzuře *Listů*, cituje část článku o tom, jak osud moderního světa závisí na nás samých.

Od Milána až po Sicílii psali italští novináři a kritici se zájmem o výstavě *Současné umění v Československu (Arte contemporanea in Cecoslovacchia)* a dávali přitom najevo upřímný obdiv k „československé kulturní nezávislosti“.

Tento obdiv byl často ovlivněn rozšířením politického vlivu italské levice, která již tradičně měla dopad na myšlení tamních intelektuálů.

Nicméně většina novinářů a historiků umění kritizovala rozpor mezi cílem Chalupceckého výstavního projektu - poskytnout široký přehled československého umění, a mezi nedostatkem děl vystavených v rámci této římské výstavy. Ve skutečnosti byli italští kritici zklamaní, že ačkoli jim bylo poskytnuto mnoho informací o historii československého umění, nemohli poté na vlastní oči vidět všechna díla českých a slovenských umělců, která je zajímala. Také českoslovenští umělci se zdáli být informováni o italských uměleckých novinkách, často bohužel bez možnosti je vidět osobně „zblízka“. Úsilí vynaložené tiskovým oddělením galerie GNAM pro rozšíření povědomí o československé výstavě, vytvořilo alespoň na okamžik skulinu v železné oponě, která umožnila přiblížení dvou velmi odlišných kultur.

⁴⁷⁷ Cesare Vivaldi, Un'importante rassegna di artisti cecoslovacchi, *Avanti*, 18. 5. 1969, in: Ibidem.

⁴⁷⁸ Duilio Morosini, L'Arte cecoslovacca dal cubismo ad oggi, *Paese sera*, 3. 6. 1969, Řím, in: Ibidem

Po Římě byl Chalupický pozván v roce 1969 do Paříže, aby tam předsedal jako komisař tamnímu Bienále. Zde navrhl Suzanne Pagé projekt na československou výstavu.⁴⁷⁹

Již v roce 1970 se ovšem změnila situace, když byl Chalupický propuštěn z funkce vedoucího pražské Špálovky galerie, která byla zavřena, a on odešel do penze. Byl také pozván na Benátské bienále v roce 1970 doporučujícími dopisy od Schwarze, Argana, Doriga a Apollonia, ale on se jich nezúčastnil.⁴⁸⁰

V dopise ze dne 4. 6. 1970 píše Chalupickému Suzanne Pagé, ředitelka muzea „Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris ARC“, a informuje jej o svém příjezdu do Prahy, plánovaném na 14. 6. 1970. Pagé si s Chalupickým domlouvá schůzku na 18. 6. 1970, aby si od něj mohla vzít kontakty na pražské umělce pro výstavní projekt.⁴⁸¹ Tento projekt se ovšem neuskutečnil. V roce 1982 byl učiněn další pokus, když Pagé napsala Chalupickému, že přes zprostředkovatele Janu Claverieovou a Nôgola nabídla jejich projekt pařížskému Art Centru, a že chce přijet do Prahy.⁴⁸²

Výstava proběhla v pařížském ARC až po kritikově smrti, v roce 1992, pod názvem *Praha Bratislava (Prague Bratislava)*, 3. 4. – 21. 6. 1992).⁴⁸³ Ve své zemi umlčený a bezmocný Chalupický se, s pomocí milánského přítele, soustředil na psaní esejů.

Schwarz napsal Paolu Fossatimu doporučující dopis, který se datuje k 17. květnu 1972, v němž mu představil Chalupického jako výborného historika umění a autora článku *Všechnu moc sovětům* (vyvolal reakci i u Leonida Iljiče Brežněva). Schwarz si tedy myslel, že by bylo zajímavé otisknout nějaký Chalupického článek v turínském nakladatelství Einaudi, kde právě Fossati pracoval.⁴⁸⁴ Fossati odpověděl Schwarzovi dopisem, jehož kopie je z 23. května 1972, že zanedlouho kontaktuje Chalupického a že by chtěl otisknout krátkou knihu o Kolářovi, i když „situace není lehká“.⁴⁸⁵

A opravdu, hlavním tématem korespondence mezi Schwarzem a Chalupickým z roku 1972, byla organizace Kolářovy samostatné výstavy a katalogu v galerii Schwarz v Miláně.⁴⁸⁶ Paolo Fossati napsal českému kritikovi dva dopisy na papíře nadepsaném „Giulio Einaudi vydavatel

479 Marie Klimešová, „Teď víc než umění je třeba umělce: Jindřich Chalupický v počátcích normalizace – dopisy Zbyňku Sekalovi“, in: Marie Klimešová et al., *Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Univerzita Karlova v Praze, 2012, s. 57.

480 LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupický*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, 1970.

481 LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupický*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, J. Chalupický- S. Pagé, dopis Pagé, 4. 6. 1970.

482 LA PNP v Praze, (pozn. 481), J. Chalupický- S. Pagé, dopis Pagé, 8. 6. 1982; LA PNP, dopis Pagé, 8. 7. (1982 ?); LA PNP, dopis Pagé, 22. 11. 1982.

483 Suzanne Pagé, *Prague Bratislava. D'une génération, l'autre* (kat. výst.), Musée d'Art moderne de la Ville De Paris, Paříž 1992; Jindřich Chalupický, *Dopisy z normalizace, Revolver Revue*, léto 2009, č. 75, Praha, s. 199-218. (K. K. J. Chalupický - Marie-Christine, dopis Chalupického, 6. 6. 1980).

484 LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupický*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, A. Schwarz – P. Fossati, dopis Schwarze, 17. 5. 1972.

485 LA PNP v Praze, (pozn. 484), A. Schwarz – P. Fossati, dopis Fossatiho, 23. 5. 1972.

486 LA PNP v Praze, (pozn. 441), J. Chalupický - A. Schwarz, dopis Schwarze, 24. 2. 1972; LA PNP v Praze, (pozn. 441), dopis Schwarze 16. 3. 1972.

Turin“. V prvním dopise z 12. června 1972 Fossati děkuje Chalupckému za pohostinnost, které se mu dostalo v Praze, a píše, že Arganovi vyřídil jeho zprávu a doufá, že brzy obdrží odpověď. Nabízí mu spolupráci na speciálním čísle o Československu, které vyjde v časopise *Zpravodaj současného umění NAC* (*Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*), jehož redaktorem byl sám Fossati.⁴⁸⁷

Prosí jej tedy, aby mu zaslal článek věnovaný Československu do července. Co přesně chtěl Fossati říct tou zprávou pro Argana, se objasňuje ve druhém dopise z 28. června 1972. V tomto listě Fossati žádá Chalupckého, aby zaslal Arganovi do Říma obsah knihy, kterou měl v plánu vyhotovit. Fossati prosí českého kritika, aby mu do 20. července poslal, klidně v češtině, článek o české figurativní kultuře a přiložil fotografie, které se mají objevit v časopise *NAC*.⁴⁸⁸

Ten samý měsíc, konkrétně 10. června 1972, napsal Chalupcký dopis Arganovi. Tento dopis nemá adresáta, ale byl nalezen v soukromém archivu Paoly Arganové v Římě.⁴⁸⁹ Chalupcký v něm Arganovi píše o Fossatiho návštěvě Prahy a o jeho nabídce publikovat monografii o českém a slovenském umění vydavatelstvím Einaudi. Tato nabídka byla ovšem zamítnuta a tak Fossati odkázal Chalupckého na Argana. Chalupcký se jej tedy v tomto dopise ptá, zda by mohl začlenit svůj svazek do sekce „knižní novinky“, které byl Argan redaktorem. Dále popisuje strukturu své knihy, která obsahovala seznam umělců a další dvě části – jednu, která mapovala vývoj od roku 1909 do roku 1945; a druhou, která se zabývala obdobím mezi lety 1945 a 1970. Jako podklad pro knihu chtěl použít sérii krátkých esejí o českém umění, které byly publikovány v časopise *Studio International* (1969-1972) pod názvem *Dopisy z Prahy* (*Letters from Prague*).⁴⁹⁰

Ze 7. července 1972 je další Chalupckého dopis Arganovi, ve kterém zasílá kompletní obsah své knihy, na základě Fossatiho žádosti napsané v dopise z 28. června.⁴⁹¹ Fossati napsal Chalupckému, aby poslal obsah knihy Arganovi. Zaslaný obsah měl strukturu krátkých esejí, které byly věnovány specifickým tématům současného českého a slovenského umění.⁴⁹² Tento obsah se drží podobné struktury jako pojednání *Nové umění v Čechách*, které bylo vydáno po

487 LA PNP v Praze, LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupcký*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, J. Chalupcký – P. Fossati, dopis Fossatiho, 12. 6. 1972.

488 LA PNP v Praze, (pozn. 487), J. Chalupcký – P. Fossati, dopis Fossatiho, 28. 6. 1972.

489 Archiv Giulia Carla Argana v Římě, Korespondence různá, G. Argan – J. Chalupcký, dopis Chalupckého 10. 6. 1972, (Soukromý archiv patří Paole Arganové, dceři G. C. Argana).

490 Jindřich Chalupcký, Letter from Prague, *Studio International*, červen- červenec 1971, č. 934, s. 253-257; Idem, Moscow Diary, *Studio International*, únor 1973, č. 952, s. 81-96; Idem, Czech Letter, *Studio International*, červen 1973, č. 956, s. 263-268.

491 Archiv Giulia C. Argana v Římě (pozn. 489), G. C. Argan – J. Chalupcký, dopis Chalupckého 7. 7. 1972.

492 Obsah byl rozdělen na: „Retrospektivy: Art Nouveau; Od expresionismu po kubismus; Dvacátá léta; Surrealismus a abstraktní umění; Čtyřicátá léta; Současné umění: Socialistický realismus; Nová generace; Abstraktní expresionismus; Vývoj surrealismu; Kritika konstruktivismu; Nová figurace; Role žen v umění; Na pomezí literatury a výtvarného umění; Nové tendence; Chronologie a bibliografie.“ – Cifr.: Archiv Giulia C. Argana v Římě (pozn. 489), dopis Chalupckého, 7. 7. 1972.

autorově smrti, v roce 1994.⁴⁹³

V dopise ze 14. července 1972 dorazila k Chalupeckému Arganova záporná odpověď. Italský vzdělanec doufal, že Chalupecký pochopil důvody, které znemožnili Fossatimu publikaci knihy.⁴⁹⁴ Argan mohl nabídnout knihu boloňskému vydavatelství „Editore Cappelli“, pro které měl na starosti knižní řadu věnovanou historii evropského umění, ale měl za to, že by obdržel zápornou odpověď, jelikož se vydavatelství nacházelo ve finančních problémech.⁴⁹⁵

Projekt mohl nabídnout také vydavatelstvím „Laterza“ a „Sansoni“, ale věděl, že nevydávají speciální edice o moderním umění. Nicméně doufal, že Chalupeckého znovu uvidí na kongresu Mezinárodní asociace výtvarných kritiků AICA v Paříži.

Tento vydavatelský projekt se tedy nakonec neuskutečnil. Nicméně v časopise *NAC* byla v roce 1972 otištěna příloha s názvem *Československo '72. Poznámky o perspektivě (Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva)*, ve které se nacházel Chalupeckého článek *Osud jedné generace (Il destino di una generazione)* věnovaný nejistému osudu vlastní země.⁴⁹⁶

Následně napsal Chalupecký několik článků o českém umění pro časopis *DATA*, vedený Tommasem Trinim a pro *Flash Art* Giancarla Politiho a Heleny Kontové.⁴⁹⁷

Jeho činnost uměleckého kritika byla v zahraničí velmi bohatá a byla také uznávána mezinárodní kritickou obcí, avšak v Československu vyšla většina jeho děl až posmrtně.⁴⁹⁸

493 Jindřich Chalupecký, *Nové umění v Čechách* (samizdat, 1988), nakl. H+H, Praha 1994.

494 LA PNP v Praze, (pozn. 435), J. Chalupecký – G. Argan, dopis Argana, 14. 7. 1972.

495 Giulio Carlo Argan, *Gli incontri di Verucchio, atti del convegno* 1966, Cappelli, Bologna 1968; Marisa Volpi Orlandini, *Arte dopo il 1945: U.S.A.*, Cappelli editore, Bologna 1969; Italo Tomassoni, *Arte dopo il 1945: Italia*, ed. Cappelli, Bologna 1971; Tony Spiteris, *Arte dopo il 1945: Grecia*, Cappelli, Bologna 1971; Vicente Aguilera-Cerni, *Arte dopo il 1945: Spagna*, Cappelli, Bologna 1971; Jorge Romero Brest, *Arte dopo il 1945: Argentina*, Cappelli, Bologna 1975.

496 Jindřich Chalupecký, *Il destino di una generazione*, in: Paolo Fossati (ed.), *Inserto Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva*, *NAC Notiziario d'Arte Contemporanea*, říjen 1972, č. 10, s. 10-14.

497 Jindřich Chalupecký, *Tempo zero* (Nultý čas, samizdat 1975), *DATA*, září-říjen 1975, č. 18, s. 80-87; Idem, *Anima Androgena* (Duše androgyna, samizdat 1977), *Flash Art*, listopad-prosinec 1977, č. 78-79, s. 55-57; Idem, *Opera e Sacrificio* (Dílo a oběť, samizdat 1978), *Flash Art*, únor-duben 1978, č. 80-81, s. 31.

498 Jindřich Chalupecký, *Na hranicích umění* (Mnichov, 1987), Prostor /Arkýř, Praha 1990; Idem, *Obhajoba umění 1934-1948*, Československý spisovatel, Edice orientace, Praha 1991; Idem, *Tiha doby*, Votobia, Olomouc 1997; Idem, *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998; Idem, *Cestou necestou*, H&H, Jinočany, Praha, 1999; Idem, *Evropa a umění*, Torst, Praha 2005.

4.3.- PRAHA 1969: ŠPÁLOVA GALERIE

PRAHA 1969: VÝSTAVA MARCELA DUCHAMPA

Jeden z prvních dopisů z dlouhé korespondence mezi Chalupckým a Schwarzem se datuje k 5. únoru 1968 a je uchovaný v archivu LA PNP. V této době se galerista rozhodl zorganizovat samostatnou výstavu Marcela Duchampa v Praze a datum určil na listopad 1968.⁴⁹⁹

Schwarz byl jedním z předních sběratelů francouzského surrealistického a dadaistického umění.⁵⁰⁰ Bohužel z Duchampovy výstavy se mezitím stala retrospektiva, jelikož umělec v říjnu zemřel (Blainville Crevon 1887 – Neuilly-sur-Seine 2. 10. 1968). Chalupcký ještě stihl, díky Schwarzovi, poznat Duchampa v jeho ateliéru v Paříži. Retrospektiva byla nakonec slavnostně zahájena v Galerii Václava Špály v Praze, ovšem ne v listopadu 1968, ale v březnu následujícího roku. Výstava byla odložena kvůli invazi sovětských tanků do Prahy, což Schwarzem hluboce otřásl.

Dokládá to poněkud agresivně laděný dopis ze 13. listopadu 1968 (kopie poslána Chalupckému), který Schwarz napsal M. Janečkové, vedoucí Zahraničního oddělení Svazu československých výtvarných umělců.

V tomto listu sděluje Schwarz, že chce upustit od příprav Duchampovy výstavy kvůli ruské okupaci Prahy, kterou považoval za nepřipustnou.⁵⁰¹ Schwarzův výhrůžný tón se nelíbil ředitelce Svazu ČSVU, Russově, která napsala 26. listopadu 1968 dopis Chalupckému, aby jej informovala o pozastavení výstavy, jejíž realizace byla kvůli Schwarzovi ohrožena: „*Vážený soudruhu, pro Vaši informaci citujeme z dopisu pana Artura Schwarze: 'Lituji, že Vás musím informovat, že dokud bude Československo okupováno sovětskými jednotkami, nepošlu výstavu Marcela Duchampa. Pražské události považuji za smrtelnou ránu dělnickému hnutí v celém světě a tak, jako bych neposlal nikdy výstavu do země okupované imperialistickými silami (dnešní Vietnam americkými nacisty, minulá Evropa nacisty německými), nepošlu výstavu do Československa, dokud Vaše země nezíská zpět svojí úplnou nezávislost.'* Podáváme tuto

499 LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupcký*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, A. Schwarz – M. Janečková, dopis Schwarze, 5. 2. 1968.

500 Arturo Schwarz, kunsthistorik, básník, galerista, sběratel umění se narodil v Alexandrii v roce 1924. V roce 1954 otevřel v Miláně knihkupectví, ze kterého se stala v roce 1961 galerie, kde vystavovali avantgardní umělci Arp, Janoušek, Kolář, Larionov, Magritte, Man Ray, Fontana, Crippa, Baj, Dangelo, Del Pezzo. V roce 1975 Schwarz zavřel galerii v Miláně a začal se věnovat jenom psaní a učení. Mezi jeho nejdůležitější eseje a monografie patří: *Italské malířství v poválečném období (Pittura italiana del dopoguerra, 1957)*, *Svlékaná nevěsta v díle Marcela Duchampa (La Sposa messa a nudo in Marcel Duchamp, 1974)*, *The Complete Works of Marcel Duchamp* (New York 1997).

501 LA PNP v Praze, (pozn. 499), A. Schwarz – M. Janečková, dopis Schwarze, 13. 11. 1968.

zprávu a se soudružským pozdravem za zahraniční oddělení. Russová. “. 502

Chalupecký okamžitě a s velkou vervou odpověděl Schwarzovi v dopise z 2. prosince 1968: „*Drahý příteli, mohu vás ještě nazývat příteli? Vzdorujeme až do krajnosti nátlaku, který hrozí, že vyrve základ naší duchovní existence – my: dělníci, studenti, spisovatelé, vědci? My: lid. [...]* *A podle vás to je chyba [...] Máme se vzdát, zanechat publikační činnosti a organizování výstav, máme vyklidit naše pozice, já jsem reakcionář, když chci organizovat výstavu Duchampa.*“.⁵⁰³

Chalupecký pokračuje výčtem příprav: výstav Raysse, Tinguelyho, Armana; československé výstavy v galerii GNAM; další v londýnském Institut of Contemporary Art; publikace 250 000 kopií článku *Nezbytí svobody* v deníku *Literární listy*. Nakonec tato Chalupeckého energická odpověď Schwarze přesvědčila, a tak byla v Galerii Václava Špály v březnu 1969 (21. 3. – 20. 4. 1969) slavnostně zahájena retrospektiva Marcela Duchampa.

V dopise z 29. března 1969 informuje Chalupecký Schwarze, že výstavě se daří dobře a je navštěvována převážně mladým publikem.⁵⁰⁴

Tato retrospektiva obsahovala mnohé z Duchampových instalací, takzvaných ready-mades, a studie pro *Velké sklo*, což byla všechno díla zapůjčená z galerie Artura Schwarze.

V roce 1964 získal Schwarz Duchampův souhlas, aby mohl reprodukovat jeho ready-mades v limitovaných edicích a aby je mohl následně prodávat ve své galerii. V Praze byl otištěn malý katalog s názvem *Marcel Duchamp*. Tento katalog obsahoval Chalupeckého text, který poskytl náhled na umělcův život a dílo a ve kterém děkoval Schwarzovi za zapůjčení uměleckých děl.⁵⁰⁵ V pražském katalogu se objevuje kompletní seznam vystavených děl.⁵⁰⁶

Během pražské retrospektivy byla k vidění například díla: *Bicyklové kolo*, *L.H.O.O.Q.*, *Studánka*, *Věšák na klobouky*, dále asambláže, rytiny, fotografie, kresby, nádoby s objekty, dokumenty k projektu *Velké sklo* a Duchampovy rukopisy, fotografie *Dveře v rue Larrey 11* (1927).⁵⁰⁷

V roce 1978 byla realizována ve skutečném měřítku instalace *Dveře v rue Larrey 11* v pavilonu Benátského bienále, což v Itálii vyvolalo prakticky skandál.

Celkem vyšly čtyři recenze pražské výstavy: dva kladné články, které vyšly ještě ten den (29. 3. 1969), *Marcel Duchamp – jeden z Dada* od Jany Hofmeisterové otištěný v *Mladé frontě*,⁵⁰⁸ a

502 LA PNP v Praze, (pozn. 499), Russová - J. Chalupecký, dopis Russově, 26. 11. 1968.

503 LA PNP v Praze, (pozn. 441), J. Chalupecký – A. Schwarz, dopis Chalupeckého, 2. 2. 1969.

504 LA PNP v Praze, (pozn. 441), J. Chalupecký – A. Schwarz, dopis Chalupeckého, 29. 3. 1969.

505 Jindřich Chalupecký, *Marcel Duchamp*, Galerie Václava Špály (kat. výst.), Praha 1969.

506 Mezi vystavenými díly jsou v katalogu *Marcel Duchamp* “pod nápisem repliky duchampových děl”: ready-made a asambláže: Bicyklové kolo, Tři ustálené prototypy měř, Sušička lahví, Studánka, Věšák na klobouky, Pařížský vzduch; ready-made L.H.O.O.Q., fotografie Dveře v rue Larrey; optické experimenty Rotoreliéfy; plastiky Objet-Dard; grafiky a kresby Velké Sklo, Kávoový mlýnek, Studie k Hráčům šachu, Potvrzení o četbě; litografie, ready-mady; dokumenty, fotografie.

507 Dílo je popsáno jako: „Dveře v rue Larry 11 – 1927 – fotografie – 250x100. Dveře v Duchampově pařížském bytě, které byly vždy zároveň otevřeny i zavřeny.

508 Jana Hofmeisterová, *Duchamp jeden z Dada*, *Mladá fronta*, 29. 3. 1969, s. 4.

Cestami umění od Jiřího Šmída v *Rudém právu*;⁵⁰⁹ dále vyšly dvě dlouhé recenze *Setkání s Marcelem Duchampem* od Jiřího Padrty,⁵¹⁰ a *Marcel Duchamp* od Ivana Jirouse, recenze otištěná ve *Výtvarné práci*.⁵¹¹

Zájem pražských kritiků byl tedy značný, obzvlášť vezme-li se v potaz fakt, že Duchamp byl v Praze pouze jednou v roce 1931, aby se zúčastnil Šachové olympiády, jak to připomíná Padrta ve svém článku *Setkání s Marcelem Duchampem*.

Jiří Padrta také psal, jak se s umělcem setkal v roce 1967 v Paříži. Kritik dopodrobna popsal díla vystavená v Galerii Václava Špály: v přízemí se nacházely kresby projektů z raného Duchampova období a dále ryté a tištěné repliky z období pozdního. V druhém patře byly k vidění ready-mades.

Naproti tomu Ivan Jirous ve své recenzi *Marcel Duchamp* zdůraznil, že všechny ready-mades vystavené ve Špálově galerii jsou repliky vyrobené v roce 1964 v Itálii a patří Arturu Schwarzovi. Jirous se zmínil o tom, že se slavnostního zahájení výstavy účastnilo mladé, ačkoli ne početné, publikum a že jeho reakce byla spíše vlažná. Kritik si to vysvětloval skutečností, že dadaismus obecně nezaznamenal v Praze velký úspěch.

PRAHA 1969: VÝSTAVA ENRICA BAJE

V květnu 1969 byla, opět v Galerii Václava Špály, slavnostně zahájena výstava Enrica Baje (Milán, 1924 – Vergiate, 2003). Organizace výstavy je zdokumentována v korespondenci z roku 1968, která je uložena v archivu LA PNP, kde se nachází Bajův dopis Chalupeckému ze 17. června, bez uvedení roku (nejspíše 1968).⁵¹²

V tomto dopise píše Baj, že by byl velmi šťastný, kdyby se Schwarzovi podařilo zorganizovat mu výstavu v Praze, protože tento galerista vlastní mnohá z jeho dostupných děl.

V dalším dopise z 24. května (nejspíše 1969) Baj z Milána děkuje nejspíše Chalupeckému (list byl napsán ručně a bez uvedení adresáta) za vše a také za katalog, který se mu velmi líbil. Vypráví o svých cestách po Austrálii a Západním pobřeží a doufá, že opět přijede do Prahy na nějakou tu „premiéru“.⁵¹³

V příjemném malém katalogu s názvem *Enrico Baj* se nachází stručný text věnovaný tématu výstavy, kterým jsou generálové a vojenští důstojníci namalovaní italským umělcem. Během

⁵⁰⁹ Jiří Šmíd, *Cestami umění*, *Rudé právo*, 29. 3. 1969, č. 75, s. 3

⁵¹⁰ Jiří Padrta, *Setkání s Marcelem Duchampem*, *Listy*, 10.4.1969, s. 8; Jiřina Hauková, *Marcel Duchamp akt sestupující ze schodů*, *Listy*, 10.4.1969, s. 7.

⁵¹¹ Ivan Jirous, *Marcel Duchamp*, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5-6, s. 2.

⁵¹² LA PNP v Praze, *Fond Jindřich Chalupecký*, přír. 80/89, č. 5, K. P. různá, Enrico Baj - J. Chalupecký, dopis Baje, 17. 6. (1968 ?).

⁵¹³ LA PNP v Praze, (pozn. 512), Enrico Baj - J. Chalupecký, dopis Baje, 24. 5. (1969 ?).

Bajovy expozice bylo představeno přibližně 27 děl vytvořených mezi lety 1961 a 1965; nacházely se zde kresby, olejové malby na plátně, koláže, asambláže a barevné lepty, na kterých byly postavy generálů a důstojníků v uniformách, ověnčení medailemi a vyznamenáními.⁵¹⁴ Vojenské postavy nicméně působily groteskně, často s velkými knoflíky místo medailí a očí. Stávaly se z nich groteskní objekty, které nepůsobily žádný strach; naopak to byla jistá forma exorcismu a demystifikace hrůz druhé světové války.

V části katalogu, kde se mluví o umělcově životě, je zmíněno, že se Baj podílel na výstavách v Ercole de Paris a že byl zakladatelem nukleárního malířství v roce 1952, kdy v Bruselu publikoval *Manifest nukleárního malířství (Manifesto della pittura nucleare)*. Černý humor, s nímž byly vyobrazeny vojenské postavy, se líbil Chalupeckému a určitě i Schwarzovi, který měl i židovské kořeny.

V pražském katalogu píše André Pleyre De Mandiargues: „*Generálové, kteří v okázalosti, pestrosti a hrůzotnosti předčí katy, patří mezi nejnejpříjemnější předměty či tvory naší doby.[...] Baj vypočetl tuto metlu lidstva a chorobu s takovými rysy a v takových tónech, jakých je třeba, aby lidé zbystřili pozornost. Za svůj dobrý skutek by si zasloužil – protože se mu tolik líbí krásné medaile – aby jeho trochu etruský úsměv byl zachycen na rytém bronzovém kotouči, který by rozdrtil vojenské akademie na celém světě.*“⁵¹⁵

Luboš Hlaváček napsal pro *Mladou frontu* recenzi výstavy s názvem *Směšné přízraky*: „*Ano, italský malíř [...] pojímá tyto podivné postavy skutečně jako věci a proměňuje je na svých obrazech vlastně v jakási zátiší. To mu umožňuje i vlastní princip koláže a vůbec asambláže, na jejímž technickém podkladě jsou kompozice vystavěny. Pozadí obrazu bývá většinou sestaveno z tapety, proti níž se rýsuje silueta vlastní figury, jakoby nabobtnalé či rozplizlé v groteskní hrůzotnosti jakou působí oblečení [...]. Výstava je vlastně trochu opožděnou premiérou renomovaného tvůrce.*“⁵¹⁶

Tomáš Pospiszyl napsal nedávno velmi zajímavý esej o spolupráci nukleární skupiny Enrica Baje a Pinot-Gallizia se skupinou COBRA a s Pravoslavem Radou a Janem Kotíkem. Tento kritik zmínil jejich setkání v Itálii u příležitosti lettristických a situacionistických událostí.⁵¹⁷

⁵¹⁴ Mezi vystavenými díly jsou v katalogu: *Tři postavy, jedna z nich s metály* (koláž, 1960), *Generál Trubač* (asambláž, 1961), *Generál pobízející do bitvy* (koláž, 1961), *Důstojník* (olej a koláž na plátně, 1964), *Baron Jacques Francois de Manon, francouzský generál, se svými poručíky* (asambláž, 1965), *Slzy generálů* (7 barevných litografií 1965).

⁵¹⁵ André Pleyre De Mandiargues, *Enrico Baj*, Galerie Václava Špály (kat. výst.), Praha 1969.

⁵¹⁶ ŠH (Luboš ? Hlaváček), *Směšné přízraky, Mladá fronta*, 24. 5. 1969, č. 120, s. 3.

⁵¹⁷ Viz Pospiszyl, *Osudy svobodných umělců*, in: Viz Pospiszyl, *Srovnávací studie* (pozn. 32), s. 97-130.

4.4.- GALERIE ARTURA SCHWARZE V MILÁNĚ 1969-1974

MILÁN 1969: VÝSTAVA FRANTIŠKA JANOUŠKA

První výstava českého umělce v galerii Artura Schwarze v Miláně byla věnována malíři Františku Janouškovi (10. 6. – 25. 9. 1969) a jejím kurátorem byl Jindřich Chalupecký. Organizace výstavy je zdokumentována v korespondenci z roku 1969, především potom v dopise z 29. března 1969.

Zde Chalupecký píše Schwarzovi, která Janouškova díla by chtěl v galerii Schwarz vystavit a zmiňuje se také o úvodním textu katalogu.⁵¹⁸ Katalog české retrospektivy nesl název *František Janoušek: Vybraná díla 1933-1942* (*František Janoušek: Opere scelte 1933-1942*) a byl vyhotoven ve třech jazycích – italštině, francouzštině a angličtině. Chalupecký zde okamžitě upřesňuje, že „*surrealismus se nespojil s hnutím dada. Důležitá kubistická škola, která vznikla před první světovou válkou, přetrvává v Čechách ještě během meziválečného období.*“⁵¹⁹

Historik umění vysvětluje, že se František Janoušek (Jesenné na Semilsku, 1890 – Praha, 1943) podílel na skupinové výstavě *Poezie 32* v Praze, spolu s Arpem, Dalím, Šimou, Štyrským a Toyen, přičemž postupně přešel od kubismu k surrealismu.

Upřesňuje, jak cesta českého umělce do Sieny zapříčinila odklon od kubismu a tím zahájila novou vizuální fázi obrazem *Krajina s knihou* (1934) vystaveným v galerii Schwarz: „*Siena pro něj znamenala zvláštní zlom v tom prožitku, podobný zlom, který v něm vyvolala metafyzická kresba. Ve svém slavném obraze Krajina s knihou se Janoušek naposledy vrací na svou cestu do Itálie. Jméno 'André Suarès', které se na obraze nachází, odkazuje ke knize Cesta kondotiéra Andrého Suarèse po Itálii.*“⁵²⁰

Jelikož český malíř padl v roce 1943 ve válce, nestihl již vystavovat v Itálii; z toho důvodu byla retrospektiva v galerii Schwarz první důležitou událostí pořádanou alespoň v Miláně.

Je jasné, že Janouškova umělecká práce byla ovlivněna italskou kulturou, a že bylo snahou tento aspekt zdůraznit během milánské výstavy. Krajiny a zvířata, jež umělec maloval, zachycují „imaginární mýtus přírody“, v němž se zrcadlí jeho vzpomínky z dětství, které se ovšem pod tíhou válečné zkušenosti z let 1939 až 1942 stávají stále temnějšími a tísnivějšími. V jeho dílech se střídá motiv člověka pohlceného přírodou s motivem krajiny a objektů plujících po malířském povrchu, které se následně polidšťují, až se zdá, že zažívají válečná

518 LA PNP v Praze, (pozn. 441), J. Chalupecký – A. Schwarz, dopis Chalupeckého, 29. 3. 1969.

519 Jindřich Chalupecký, *František Janoušek: Opere scelte / Ouvres choisies / Selected works 1933-1942* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1969.

520 Ibidem, nestr.

utrpení. Chaloupecký v katalogu mluví o Janouškovi jako o „jedné z nejcharakterističtějších osobností českého surrealismu“, která byla poznamenána krizí evropské společnosti a která byla svědkem válečných hrůz, koncentračních táborů a politických procesů. Ukazoval „moc nelidského“ a vytvářel pro svou dobu nové vzory, když se snažil znovu získat „lidské v nelidském“. Katalog výstavy obsahuje také v příloze poděkování českému Art Centru za pomoc s organizací milánské výstavy.⁵²¹

O Janouškově samostatné výstavě vyšla recenze v deníku *Avanti* (1969): „*František Janoušek se narodil 6. května 1890 v Čechách [...] Začal s kubistickou malbou, ovlivněnou lyrickou tendencí, a potom najednou představil publiku soubor fantaskních kompozic, které byly inspirovány osamělými toulkami po některých městech, jako jsou např. Benátky, Řím, Siena, atd., která v něm vyvolala opravdovou metafyziku. Jeho tématem je imaginární mýtus přírody.*“⁵²²

V časopise *NAC* byla publikovaná dlouhá recenze, ve které se zmiňuje následující: „*Z tohoto československého malířství [...], které bylo poprvé představeno evropské kritice v roce 1964 formou klíčového a průkazného katalogu retrospektivy dvacetiletého zkoumání a tvrzení (1930-1950), sestaveného Františkem Šmejkalem a Věrou Linhartovou (aktuálně vydaném ve svazku jejích próz nakladatelstvím Einaudi) v Alšově jihočeské galerii na Hluboké, se nyní dají vyčíst jeho hlavní rysy a charakter.*“⁵²³

Janouškovo imaginativní umění nebo malba se řadí do uměleckého proudu s kořeny ve francouzském surrealismu a do české surrealistické tradice Šímy, Štýrského, Toyen a Muziky, která se zrodila spolu s pražskou výstavou *Poezie 32* a pokračovala následující generací Medka a Vožniaka. Dnes se toho bohužel mnoho neví o bohaté sbírce Janouškových obrazů, které byly velmi výhodně zakoupeny a následně znovu prodány do světa za neznámé částky soukromým kupcům.

Po uzavření galerie Schwarz v roce 1974 byla část sbírky darována a přesunuta do Národního muzea moderního umění v Jeruzalémě při příležitosti retrospektivy konané v tomto muzeu (21. 12. 2000 – 9. 6. 2001), během které byla vystavena díla Duchampa, Teigea, Šímy, Štýrského, Janouška a dalších. Například Janouškův obraz *Sochař* (olej na plátně, 130x162 cm, 1934) byl

521 V rejstříku Janouškova katalogu se nachází seznam vystavených děl, jejichž rozměry se liší, ale všechna jsou vyhotovena technikou oleje na plátně: *Větrná krajina* (1933), *Milosrdný Samaritán* (1933), *Interiér s lampou* (1933), *Větrná krajina* (1933), *Sochař* (1933), *Krajina s knihou* (1934), *Poutník* (1934), *Bez názvu* (1935), *Kolotoč s koňmi* (1935), *Večerní máj* (1936), *Španělské zdi* (1938), *Krajina s hady* (1938), *Bez názvu* (1939-41), *Těm, kteří nocují pod mosty* (1939-42), *Bez názvu* (1939-42).

522 Red., František Janoušek, *Avanti*, 29.6. 1969, nestr. in: Ariella Giulivi – Raffaella Trani (eds.), *Arturo Schwarz. La Galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milán 1995, s. 375.

523 Red., František Janoušek, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, červenec 1969, nestr. in: Viz Giulivi, *Arturo Schwarz* (pozn. 522), s. 375; František Šmejkal - Věra Linhartová, *Imaginativní malířství 1930-1950* (kat. výst.), Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1964.

vystaven v galerii Schwarz v roce 1969 a poté byl věnován muzeu v Jeruzalémě.

Schwarz dále daroval galerii GNAM v Římě svou sbírku Duchampových ready-mades, Kolářovu grafiku, a dílo Toyen *Vlahost noci* (*Tièdeur de la nuit*, koláž, 57,5x57,5 cm, 1968), které bylo otištěno ve Schwarzově katalogu *Marcel Duchamp a ostatní obrazoborci* (*Marcel Duchamp e altri iconoclasti*), jež se konala v galerii GNAM v Římě v roce 1997 a jejímž kurátorem byl Schwarz.⁵²⁴

MILÁN 1969: VÝSTAVA JIŘÍHO BALCARA

V korespondenci se nachází dopis z 25. 6. 1969, ve kterém Schwarz píše Chalupeckému, že výstava Jiřího Balcara může být zahájena v prosinci 1969, tedy ve stejném měsíci, kdy v Miláně začne jiná výstava české grafiky.⁵²⁵

Mezitím připravuje katalog Balcarovy výstavy a seznam grafik pro jinou výstavu. Chalupecký mu má poslat text o Balcarovi do 20. července 1969. V dopise se Schwarz zmiňuje i o dalších projektech: o Kolářově výstavě, kterou by chtěl vidět v říjnu v Praze a o Malichově výstavě, která bude nejspíš přesunuta na březen 1971.

V červenci poletí do Filadelfie, aby zde zhlédl samostatnou výstavu Duchampa, o které chce psát ve své knize. V roce 1969 se nakonec neuskutečnila žádná výstava grafiky, alespoň ne té české, ale v prosinci 1969 byla v galerii Artura Schwarze slavnostně zahájena výstava Jiřího Balcara. Jiří Balcar (Kolín, 1929 – Praha, 1968) byl Chalupeckého oblíbeným umělcem, a to především pro svou všestrannost – věnoval se totiž malbě, grafice, ilustraci a tisku. Tento český umělec se díky pobytu v New Yorku, kde měl možnost poznat zblízka nejlepší umělecká díla tehdejšího amerického proudu, v šedesátých letech přiblížil ke kultuře pop artu.

Ačkoli se Balcarovy obrazy a rytiny podobají reklamě z módních časopisů, pro svůj intimismus a osobní obsah se řadí k českému směru nové figurace.

V úvodním textu milánského katalogu *Jiří Balcar* (19. 12. 1969 – 27. 1. 1970) popisuje Chalupecký Balcarovu „poetiku města“ a nazývá tohoto malíře a grafika „jedním z největších malířů své generace“.

Připomíná první Balcarovu výstavu v roce 1959 v Praze, věnovanou tématice moderního města, a zdůrazňuje: „Jednalo se o výjimečnou událost: 'Nechutné odpadky, hasičské plachty zapatlané barvami bez hlavy a paty.' [...] Tato výstava odhalila okamžitě primární Balcarův zájem:

⁵²⁴ Manor Friedman (ed.), *Dreaming with Open Eyes. The Vera and Arturo Schwarz. Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum* (kat. výst.), The Israel Museum, Jerusalem 2001; Patrizia Ferraris - Marcella Cossu - Sabrina Spinazze (eds.), *Marcel Duchamp e altri iconoclasti, anche. La selezione di Arturo Schwarz per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna* (kat. výst.), Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ed. SACS, Řím 1997.

⁵²⁵ LA PNP v Praze, (ponz. 441), J. Chalupecký – A. Schwarz, dopis Schwarze, 25. 6. 1969.

moderní město a jeho obyvatelé. Již tehdy se je snažil vyjádřit přímočarými liniemi a expresionistickými barvami; později hledal výrazové prostředky ve formě symbolů, labyrintů a nesouvislých textů; a v posledních letech pro něj byl výchozím bodem materiál z ilustrovaných časopisů.“⁵²⁶

Chalupecký upřesňuje, jak se promítá téma dobrodružství a marného čekání na formální odevzdanosti lidských postav v grafických dílech. Umělec použil techniku přenosu fotografie a rotačního hlubotisku, která měla dlouhou tradici v dadaismu a francouzské nové figuraci. Balcar ovšem tvoří různé varianty, protože lidská postava není zvýrazněna ve své pop objektivitě, naopak se zdá být vymazána, čímž poukazuje na nepřítomnost člověka v městském prostředí. Chalupecký v katalogu píše: „*Postavy postupně ztrácí své obrysy, jejich obličeje se vytrácejí, nejsou nic než duchové, ztroskotanci potopeni písmeny, číslý a absurdními znaky, kteří nakonec skončí vymazání nebo začernění. Je to svět bolestné bezmoci, ale Balcar se nikdy nevzdal tomuto světu, který tak hluboce prožíval.*“⁵²⁷

Tuto Balcarovu vlastnost je možné najít v dílech vystavených na milánské expozici, jako například ve *Dvojici* (1967-68), kde kontrastují bílé obrysy žen bez obličeje s barvami a přesností prostředí, pohovky a stolku, na kterém stojí tácek plný skleniček. Přesnost linie je dobře viditelná a odkazuje na Balcarovu techniku rytin, ale také na jeho knižní a plakátové ilustrace. V galerii Schwarz byla vystavena série děl z období mezi lety 1967 a 1968, především rodinné portréty, dvojice žen, ženské postavy pohroužené do každodenních činností, například *Co hovoříte?*, *Můj velký týden* a *Dvojice* (1967-1968).

Zatímco americkému pop artu dominují spotřební předměty, na Balcarových plátnech se prosazuje ženská postava obklopená grafity na špinavých zdech, které jsou pokryté znaky a slovy, což může připomínat zdi zanesené barvou Vladimíra Boudníka. Balcarova díla naznačují nepřítomnost a čekání na někoho, kdo právě odešel nebo vzpomínání na něj, tak jako na zažloutlé fotografii. Chalupecký zakončuje svůj text v katalogu zmínkou o Balcarově poslední kresbě, kterou byl portrét Alexandra Dubčeka. Toto dílo zůstalo bohužel nedokončeno kvůli umělcově předčasné smrti.

O výstavě v galerii Schwarz vyšly dvě recenze. První byla otištěna v deníku *La notte* (31. 12. 1969) a připomínala tragickou smrt Balcara a jeho poslední dílo, Dubčkův portrét: „*Jeho styl může být zařazen do avantgardního figurativního směru s obrazy 'převzatými' z ilustrovaných časopisů, které zpracovává jako technikou negativu fotografie.*“⁵²⁸

Je zde také připomenuto, že v Miláně byly vystaveny především jeho grafické práce. V krátkém

526 Jindřich Chalupecký, *Jiří Balcar* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1969.

527 Ibidem, nestr.

528 Red., J. Balcar, *La notte*, 31.12.1969, in: Viz Giulivi, *Arturo Schwarz* (pozn. 522), s. 385.

článku se mluví o Balcarově životě, o jeho první výstavě z roku 1959 a o tom, jak následně v Praze „mu bylo dvakrát zakázáno vystavovat“. Jeho umělecká práce je považována za „avantgardní“, bohatá na obrazy.

V časopise *Gala* (prosinec 1969) se připomínala jednak umělcova předčasná smrt během dopravní nehody, a dále pak téma grafické výstavy, kterým byli lidé a město zahalené tajemstvím: „*Ještě silně impresionistický Balcar čerpá ze základu, tehdy společného všem – ilustrací v týdenících -, ale systematicky vyprazdňuje jejich obsah a vypouští popisky, až se tyto ilustrace stávají nesrozumitelnými, vzdálenými, záhadnými a tajemnými. Výborný rytec, který je schopen vytvářet zvláštní grafický výraz znaku, který je klíčem celé jeho myšlenky: bolestná kafkaevská cesta po ulicích Prahy. Ulicích Prahy roku '68. Samozřejmě.*“ 529

Kariéra Balcara byla krátká, jelikož zemřel při dopravní nehodě v srpnu 1968 v Praze (stejně jako Pino Pascali v Itálii), v době obsazování města sovětskými tanky.

Za života se ještě zúčastnil Bienále v San Marinu v roce 1965, kde obdržel cenu, a několika dalších skupinových výstav grafiky v Římě a Cremoně (1967-68). Po jeho smrti byla jeho díla v Itálii.⁵³⁰

MILÁN 1972: VÝSTAVA JIŘÍHO KOLÁŘE

Třetí velkou akcí Artura Schwarze byla organizace výstavy Jiřího Koláře (Protivín, 1914 – Praha, 2002). Její realizaci dokumentuje dopis ze 14. prosince 1971, který Schwarz poslal českému Art Centru v Praze a ve kterém informuje o svých obchodních aktivitách, a dále připomíná Janouškovu výstavu z roku 1969 spolu s další společnou výstavu věnovanou české grafice.

Schwarz chtěl připravit Kolářovu putovní retrospektivu (Janov, Turín, Benátky, Řím) a žádal po Art Centru oficiální pozvání, které by mohl předložit na české ambasádě v Římě za účelem udělení víza. Měl v úmyslu navštívit umělcův ateliér v Praze v lednu 1972.⁵³¹

Ten samý den, 14. prosince 1971, píše Schwarz dopis Kolářovi, ve kterém mu sděluje svůj záměr zorganizovat, spolu s Chalupickým, jeho retrospektivu v Itálii, a také mu sděluje, že již kontaktoval Art Centrum. Informuje ho, že kromě děl, která koupil v Praze před dvěma roky, vlastní dalších 70 prací zakoupených přes pařížského nakladatele a redaktora časopisu *Opus*

529 Red., Schwarz, *Gala*, prosinec 1969, in: Viz Giulivi, *Arturo Schwarz* (pozn. 522), s. 385.

530 V. *Biennale Internazionale d'Arte Contemporanea della Repubblica di San Marino*, Palazzo Kursaal, Biennale di San Marino, San Marino 1965; Maurizio Calvesi – Eva Šefčáková, *10 Grafici cecoslovacchi*, Calcografia Nazionale – Istituto Nazionale per la Grafica, Řím 1967; *10 Grafici del Gruppo Hollar*, Galleria d'Arte Portici, Cremona 1968; Arsén Pohribný – Franco Sossi, *21 Rassegna contemporanea d'arte contemporanea Città di Massafra. 50 e uno Grafici cecoslovacchi*, Edificio scolastico Giovanni Pascoli, Massafra, Grafiche Cressati, Taranto 1970.

531 LA PNP v Praze, (pozn. 441), A. Schwarz – Art Centrum (Czech Art Dilo), dopis Schwarze, 14. 12. 1971.

International Georgese Falla, z nichž některé jsou otištěné v Kolářově knize *Návod k upotřebení*.⁵³²

Nakonec Kolářovi oznamuje, že přijede do Prahy a že by chtěl mít fotografické reprodukce jeho děl, která se tam nachází.⁵³³

Schwarz dále píše 21. prosince 1971 dopis Chalupckému, ve kterém vyjadřuje obavu, že nebude mít včas vše potřebné, jako třeba jeho text pro katalog Kolářovy výstavy plánované na březen.⁵³⁴ V dalším dopise z 11. ledna 1972 Schwarz děkuje českému kritikovi za zasláný text, který chce pro katalog přeložit do angličtiny, a informuje ho o svém příjezdu do Prahy.⁵³⁵

Následuje další korespondence. Nakonec byla retrospektiva slavnostně zahájena 2. března 1972 v galerii Artura Schwarze (2. – 31. 3. 1972).

Byl také otištěn katalog s názvem *Jiří Kolář. Umění jako forma svobody* (*Jiří Kolář. L'arte come forma della libertà*), který obsahoval: text Schwarze; text Chalupckého, který vzpomíná na 50. léta a na setkání s Kolářem; rozhovor Vladimíra Burdy s Kolářem o vizuální poezii; glosář týkající se názvů a pojmů užitých v těchto básních; biografický text, který napsal sám autor; umělcův životopis zpracovaný jeho manželkou Bělou Kolářovou.⁵³⁶

V dopise z 16. března 1972 oznamuje Schwarz Chalupckému, že poslal do Prahy 27 exemplářů milánského katalogu pro něj a Koláře, načež se zmiňuje o založení společnosti na počest Marcela Duchampa v New Yorku.⁵³⁷

V milánském katalogu je Kolář představen nejen jako figurativní umělec, ale především jako básník a „angažovaná osoba“, syn své doby. Schwarzův text popisuje, jak je tento umělec schopen sloučit protiklady a rozpory uvnitř tvůrčího procesu, který nese kupředu „*touhu vyrovnat odchylku mezi reálným a symbolickým, fantazií a realitou, politikou a poetikou*“. Jeho technika psaní vycházela ze surrealistické poetiky Andrého Bretona, vyjádřené na Kongresu spisovatelů v Paříži v roce 1935.

V této poetice Breton následoval Marxovu myšlenku „proměnit svět“ a Rimbaudovu poetiku „změnit život“. Schwarz v Kolářově díle rozpoznává revolucionářskou potřebu pevně spojenou s univerzálním poetickým jazykem. Tento umělec nedbá na rozdíly mezi krásným a ošklivým, všedním a absurdním, a tak se nakonec inspiruje ve „svobodě lhostejnosti“ Marcela Duchampa a jeho ready-mades.

⁵³² Jiří Kolář, *Návod k upotřebení*, nakl. Dialog, Most 1969; Louis Aragon – Raul J. Moulin (eds.), *Jiří Kolář*, Editions Georges Full, Paříž 1973.

⁵³³ LA PNP v Praze, (pozn. 441), A. Schwarz – J. Kolář, dopis Schwarze, 14. 12. 1971.

⁵³⁴ LA PNP v Praze, (pozn. 441), A. Schwarz – J. Kolář, dopis Schwarze, 21. 12. 1971.

⁵³⁵ LA PNP v Praze, (pozn. 441), A. Schwarz – J. Chalupcký, dopis Schwarze, 11. 1. 1972.

⁵³⁶ Jindřich Chalupcký - Vladimír Burda - Jiří Kolář, *Jiri Kolar. L'arte come forma della libertà / L'Art comme Forme de la liberté / Art as the Form of freedom* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1972.

⁵³⁷ LA PNP v Praze, (pozn. 441), A. Schwarz – J. Chalupcký, dopis Schwarze, 16. 3. 1972.

Kolářova díla nejsou estetickým požitkem, znázorňují naopak symptomy odzicení člověka dnešní doby.

Schwarz popisuje jeho koláže bohaté na literární a myšlenkové asociace, blízké poezii Bretona a Philippa Soupaulta, a na odkazy na italské a evropské umění, například na *Most zamilovaných* (*Le Pont des amoureux*, 1962), *Opilou lod'* (*Bateau-Ivre*, 1962) inspirovanou severskou krajinou, *Rembrandta ve svém ateliéru* (*Rembrandt dans son atelier*, 1962), *Madonu a dítě* (*Madoné à l'Enfant*, 1962) jako připomínku křesťanských ikon, dále *Ovoce* (*Fruits*, 1968), což je citací Caravaggiova obrazu *Košík ovoce* (*Canestro di frutta*), a nakonec *Poctu Picassovi* (*Hommage à Picasso*, 1967). V katalogu jsou i reprodukce cyklu koláží s názvem *Týdeník* (*Hebdomadaire*, 1967) a *Vizuální báseň* (*Un Poème visuel*, n. 42).⁵³⁸

V katalogu je umístěn i biografický text psaný samotným umělcem s názvem *Jiří Kolář představuje sám sebe*, kde se vykresluje jako člověk narozený za války, který prošel vězením a jako člověk, který vždy miloval umění, stejně jako město a jeho obyvatele.

Chalupecký ve svém příspěvku s názvem *Pro Jiřího Koláře* vypravuje o jeho setkání s umělcem a o Kolářově sympatizování se Skupinou 42. Kromě jiného zde také mluví o přátelství Koláře s básníkem Františkem Halasem.

Český kritik rovněž popisuje Kolářovo nesnadné dospívání a vliv, který na něho měla poezie Jaroslava Seiferta, a také český překlad *Osvobozená slova* (*Mots en liberté*) od futuristy Marinettiho. Chalupecký zdůrazňuje, že: „*také pro Koláře je umění důležitou prací – prací se slovy, prací s věcmi. Vnímá poezii se stejnou vážností, s jakou vnímá život, a naopak život se stejnou vážností jako poezii.*“⁵³⁹

V rozhovoru Burdy s Kolářem se můžeme uvnitř katalogu dočíst, že podle umělce se jeho koláže zrodily z těsného spojení umění se životem a jsou ovlivněny svobodou výrazu Kurta Schwitterse a Pollocka: „*Koláž je považována za největší umělecký objev tohoto století, a to je bezesporu pravdou, bylo by ovšem třeba ještě dodat, že tato forma umění zaujala pozici v zemi nikoho mezi různými uměleckými disciplínami. V koláži je poezie vnímaná jako forma meditace. [...] Tato evidentní poezie má tedy za cíl odstranit tu těžkost spojení mezi poezií a slovem.*“⁵⁴⁰

Kolář se představuje jako proletářský básník z Kladna, spolu s Janouškem je představitelem okruhu *Skupiny 42*. Tento umělec se snažil začlenit moderní civilizaci do moderní poezie, což

⁵³⁸ Mezi vystavenými díly jsou koláže Koláře z roku 1967: *Řecko v pozadí* (*La Grèce à l'arrière plan*), *Město Liberec* (*La Ville de Liberec*), *V paměti Lajos Kassak* (*A la mémoire de Lajos Kassak*), *Milence* (*Les Amoureux*), *Plody touhy* (*Fruits du toucher*). Koláže z roku 1968-1971: *Pocta Apollinairovi* (*Hommage à Apollinaire*), *Sen Krakov* (*Rêve de Cracovie*), *Jezdec* (*Cavalier*), *Cyrpimus kapr kapr* (*Cyrpimus carpio carpio*), *Motýli Rubensa* (*Les Papillons de Rubens*), *Motýli Gauguina* (*Les Papillons de Gauguin*), *Motýli Kanady* (*Les Papillons du Canada*), *Úsměv* (*Sourire*), *Přístav* (*Le Port*), *Malíř* (*Peintre*), *Zelená laguna* (*Lagune verte*), *Balada* (*Ballade*), *Turecký kůň* (*Cheval turc*), *Dante a C.* (*Dante e C.*), *Jednooký pták* (*L'Oiseau borgne*); *objekty-instalace*: *Krajiny beze zbraní* (*Paysage sans bras*), *Krajina s dvěma milenci* (*Paysage aux deux amoureux*).

⁵³⁹ Viz Chalupecký, *Jiří Kolář* (pozn. 536), s. 28.

⁵⁴⁰ Ibidem, s. 80.

mělo za následek jeho odklon od surrealistických témat a od existencionalního pesimismu českého informelu v 50. letech. Kritika se o této výstavě příliš nezmiňuje.

První článek vyšel v milánském deníku *Il Lunedì* (1972), kde se mluví o výstavě v Miláně a o vydání monografického, téměř sto dvaceti stránkového katalogu s texty Koláře, Burdy a Chalupeckého.⁵⁴¹

Druhá recenze vyšla v milánském časopise *Il Giorno* (1972). Píše se v ní: „*Kolář věří, že primární vlastností poetického jazyka musí být především jeho univerzálnost. [...] Tento poznatek vede Koláře k ignorování rozdílu mezi krásným a ošklivým, všedním a absurdním. Umění může být krásné, ošklivé a lhostejné, ale ať už k němu přidáme jakýkoli přívlastek, musíme ho pořád nazývat uměním, protože i ošklivé umění je stále uměním, stejně jako je nepříjemná emoce stále emocí.*“⁵⁴²

Po letech vydal Chalupecký hezký článek o Kolářovi nazvaný *Estetika hry* (1977).⁵⁴³

Kolář byl ceněn a je ceněn milánskou kritikou dodnes.⁵⁴⁴

MILÁN 1974: VÝSTAVA LADISLAVA NOVÁKA

Opět v milánské galerii Schwarz byla v červnu 1974 slavnostně zahájena samostatná výstava Ladislava Nováka (Turnov, 1923 – Třebíč, 1999), jejímž kurátorem byl Jindřich Chalupecký. Jednalo se o jednu z posledních akcí (5. 6. – 30. 9. 1974), kterou Arturo Schwarz v této milánské galerii pořádal, před jejím zavřením v roce 1975.

V dopise z 22. listopadu 1972 Schwarz děkuje Novákovi za dopis ze 14. listopadu a vysvětluje, že důvodem jeho pozdní odpovědi byly četné cesty (do New Yorku). V dopise vyjadřuje obdiv k jeho umělecké práci a potvrzuje svůj zájem o výstavu, ale zároveň umělce žádá o trpělivost, jelikož „tento typ práce vyžaduje vždy více času“.⁵⁴⁵

Ladislav Novák musel čekat ještě dva roky, ale nakonec se dočkal pěkné samostatné výstavy v galerii Artura Schwarze a obsáhlého katalogu s názvem *Kacířský surrealismus Ladislava Nováka (Il Surrealismo eretico di Ladislav Novák)*.

V galerii Schwarz byla představena široká škála Novákových děl z období let 1962-1974.

Text katalogu byl napsán Chalupeckým a ten v něm zdůraznil těsný vztah mezi prvními

⁵⁴¹ Red., *Jiri Kolár, Il Lunedì*, 20. 3. 1972, in: Viz Giulivi, Arturo Schwarz (pozn. 522), s. 482.

⁵⁴² Red., *Jiri Kolár, Il Giorno*, březen 1972, in: Viz Giulivi, Arturo Schwarz (pozn. 522), s. 482.

⁵⁴³ Jindřich Chalupecký, *L'estetica del gioco. Jiri Kolár, DATA*, 26 duben – červen 1977, Milán, s. 26-29.

⁵⁴⁴ *Kolář*, La Carabaga club d'arte, Sampierdarena (Janov), 1965; *Jiří Kolář Collages*, Einaudi Letteratura 48, 1976; *Jiří Kolář*, Galleria La Nuova Città, Brescia, 1977; *Jiří Kolář, Gazzetta del Popolo*, 1978; *Jiří Kolář Le Grandi Monografie*, Janus, Gruppo Editoriale Fabbri, 1981; *Jiří Kolář*, PAC Padiglione d'Arte Contemporanea, Milán, 1982; *Jiří Kolář*, Giancarlo Politi Editore, 1986; *Jiří Kolář*, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Řím, 1998; *Jiří Kolář Cristalli di genio dal collage boemo*, Galleria Open Art, Prato, 2002; *Jiří Kolář Chiasmage*, Galleria Melesi, Lecco, 2010.

⁵⁴⁵ LA PNP v Praze, (pozn. 441), A. Schwarz - L. Novák, dopis Ladislava Nováka, 22. 11. 1972.

Novákovými psanými texty a těmi surrealistickými od Andrého Bretona.⁵⁴⁶

Český kritik se také zmínil o Novákově intelektuálním propojení s „dadaistickým eposem“ *Dobrý voják Švejk* (*Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války*) od Jaroslava Haška, zvláště pro jeho zálibu v hořkém až „zničujícím“ smíchu.

Také díky pevnému intelektuálnímu přátelství mezi Novákem a básníkem Jakubem Demlem, pracuje umělec v roce 1959 na prvních „rozčtvrcených“ básních, vydaných v různých časopisech. V těchto básních se literární dílo stává metaforou týraného lidského těla: psaný text nebo strojopis je na papíře částečně zničen, rozdrásán, potrhán, zašpiněn inkoustem, a potom pokryt obrázky a čarami. Poté co napsal *Poctu Jacksonu Pollockovi*, soustředil se Novák v roce 1961 na první „sloučené texty“, což jsou texty vymazané a znovu sestavné, a na „připravené texty“, které připomínají Marinettiho *Osvobozená slova*.⁵⁴⁷

V milánském katalogu se objevuje také seznam děl vystavených v galerii Schwarz: série *Růže* z roku 1962, mezi nimi *Růže chlupatá* (*La Rose poilue*) a *Růže matematická* (*La Rose mathématique*, 1962); cyklus básní skládajících se z kreseb a koláží, jako například *Nalezená báseň* (*Poème trouvé*) a *Vstup na zemi a na nebe* (*Entre la terre et le ciel*, 1962); cyklus *Nové vodní víly* (*Les ondines nouvelles*, 1962).

Reprodukce ženských postav s bílými zornicemi respektive s vyloupnutými očima jsou vytvořené technikou alchymáže, čili koláže z novinových fotografií, které jsou chemicky zpracovány na papíře; koláže z novinových ústřížků z roku 1963, jako například *Rozčtvrcená báseň – Náruživé vzývání* (*Le Poème écartelé – L'invocation passionnée*; první kompozice vytvořeny technikou fumáže, což jsou formy nebo postavy přenesené na papír kouřem kupříkladu ze svíčky; topologické kresby z let 1963-64 jako *Topomagie*, *Onomatopeická báseň „Oblor“* (*Poème onomatopée „Oblor“*, 1964).

Tato poslední kresba je tvořena opakujícím se slovem, které je postaveno vedle slova podobného, ale přesto odlišného.

Občas nakreslil umělec lidskou postavu, která přecházela přímo z líce na rub papíru. Později pracoval s myšlenkou „plastické představivosti“ slovesné básně, ze které se stává báseň-obraz, čímž se Novák přibližuje konkretistické poesii.

Během milánské výstavy je k vidění tato umělcova nová fáze ve froasáži *Athéna a Juno* (*Athéne et Juno*, 1968), inspirované starověkým řeckým mýtem, a v *Ilustraci pro „Arnim“* (*Illustration pour „Arnim“*, 1968), kde Novák rozvinul fantaskní příběh bájného a ztraceného světa. Na této výstavě jsou představeny také alchymáže-koláže, jako například *Moderní žena*

⁵⁴⁶ Jindřich Chaloupecký, *Il Surrealismo eretico di Ladislav Novák* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1974, s. 10.

⁵⁴⁷ Filippo Tommaso Marinetti, *Zang Tumb Tumb Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*. Edizioni Futuriste di Poesia, Milán 1914.

(*Una Donna moderna*, 1968), *Metamorfóza* (*Les Métamorphoses*, 1970), kde se soustředil na reklamní obrázky a reprodukce kreseb, ze kterých vyvstává do popředí portrét rodiny. Použil tedy podobnou techniku jako třeba Pignotti ze Skupiny 63 (Gruppo 63) a Balestrini se Sanguinetim ze Skupiny 70 (Gruppo 70). Obecně do svých děl Novák vnáší poetický, dramatický a tajemný smysl bez jakéhokoli ideologického či politického podtextu.

V Miláně byly představeny také práce ze sedmdesátých let, ve kterých rozvíjel motiv chiméry, fantastické příšery a princezny, jako například froasáž *Aretique* (1973) a froasáž-alchymáž *Sup a princezna* (*Le Griffon et la princesse*, 1974), jehož kaligrafický styl připomíná Perilliho malbu.

V časopise *ABC* vyšel 25. července 1974 článek Gina d'Amoreho s názvem *Novákova fantazie* (*La Fantasia di Novák*), v němž jeho autor píše: „Žádné ústupky věcem všeobecně známým, dekadentnímu estetismu, ale umělecká forma, která může být ještě považována za revoluční.“⁵⁴⁸

Jiná recenze, která vyšla v časopise *Panorama* (11. 7. 1974), přirovnává cyklus *Růže* 1962 ke Schwittersově a Pollockově tvorbě, který byl následně překonán díky cyklu vizuálních básní.⁵⁴⁹

V Itálii se Novák zúčastnil různých výstav⁵⁵⁰ a performancí.⁵⁵¹

V roce 1975 Schwarz svou galerii nakonec uzavřel a tak skončila spolupráce s Chalupeckým. V Itálii se hnutí surrealismu téměř neprosadilo, a proto představují surrealistické výstavy galerie Schwarz hodnotnou výjimku, která upoutala pozornost Chalupeckého. Český kritik avšak vyrostl v pražském surrealistickém prostředí, v poválečné generaci umělců a básníků, která byla vázaná na francouzskou a bretonskou tradici. Přátelský vztah a spolupráce mezi Schwarzem a Chalupeckým jsou doposud důležitou výjimkou a ovšem mají velký přínos pro české a italské dějiny umění.

548 Gino D'Amore, *La Fantasia di Novák*, *ABC*, 25.7.1974, Milán, nestr., in: Viz Giulivi, *Arturo Schwarz* (pozn. 522), s. 557.

549 Red., *Ladislav Novák Galleria Schwarz*, *Panorama*, 11.7.1974, nestr., in: Viz Giulivi, *Arturo Schwarz* (pozn. 522), s. 557.

550 Enrico Crispolti (ed.), *Alternative attuali 2. Omaggio a Magritte Omaggio a Mirko Omaggio a Baj Retrospective Antologiche* (kat. výst.), Castello Spagnolo, L'Aquila 1965; Enrico Crispolti (ed.), *Alternative Attuali 3* (kat. výst.), Castello Spagnolo, L'Aquila; *Alchimage di Ladislav Novák* (kat. výst.), Galerie Alpha, Mantova 1966; *Il collage nell'arte ceca moderna* (kat. výst.), Galerie Ferro di Cavallo, Řím 1968; *22 grafici della Cecoslovacchia* (kat. výst.), Libreria Feltrinelli, Florencie 1969; *35 artisti cecoslovacchi contemporanei. Grafica e oggetti* (kat. výst.), Unimedia Galleria d'Arte contemporanea, Janov 1972; *Alchimage Ladislav Novák* (kat. výst.), Galerie La Bussola, Turín 1974; *L'oro di Praga. Vaclav Havel, Jiri Kolar, Ladislav Novak e Karel Trinkewitz* (kat. výst.), Galerie Passo Blu, Janov 2005; Ilaria Bignotti - Walter Guadagnini, *Poeti XXL a Chiari. Maestri europei della Poesia Visiva* (kat. výst.), Villa Mazzotti, ColorArt Edizioni, Chiari (Brescia) 2006.

551 Viz Pohribný, *Nell'Europa Orientale. Nuovi concetti* (pozn. 262), s. 18.

VI. ZÁVĚR

Hlavním tématem této výzkumné práce bylo srovnání dvou uměleckých fenoménů – italského hnutí Arte Povera vzniklého v roce 1967 a československé neoavantgardy soustředěné kolem skupinové výstavy Nová citlivost uspořádané roku 1968. Prvotní výzkum se soustředil na zjištění podobností a rozdílů v kulturním a uměleckém kontextu obou neoavantgard. Výzkum měl tři fáze. První byl výzkum vycházející z analýzy a srovnání „makro-historie“ československých a italských uměleckých hnutí v období od druhé světové války do 60. let. Lokální umělecká scéna je v jejím rámci porovnána s tradicí první evropské avantgardy. Druhou fází bylo zkoumání „mikrohistorie“ uměleckých skupin, ke kterým náleželi umělci Nové citlivosti, a analýza uměleckého prostředí, v nichž vyrostli umělci Arte Povera. Třetí fáze práci obohatila o zmapování sítě kontaktů a italsko-českých výměn a dohledání konkrétních jmen strůjců a organizátorů italských výstav zejména v Praze a československých výstav v Itálii. Intenzivní výzkum v archivech a sběr dokumentárního materiálu vedl ke chvalitebným výsledkům. Obzvláště zajímavou se jevila Chalupceckého výstavní činnost v galerii Artura Schwarze v Milánu, o které svědčí dopisy mezi oběma pány nalezené v archivu. Zmíněná korespondence napomohla rekonstruovat hustou síť italsko-českých vztahů a výstavních projektů. Díky ní se též podařilo nalézt výstavní katalogy, zápisy ze symposií, novinové články a další materiály svědčící o Chalupceckého aktivitách v Itálii, jakož i účasti několika protagonistů Nové citlivosti na skupinových výstavách v Itálii 60. let. Z dostupné dokumentace se podařilo sestavit dostatečně vyčerpávající obraz italsko-českých kulturních výměn, nicméně je třeba poukázat na skutečnost, že závěr výzkumné práce se od původních očekávání nakonec značně liší.

K rozčarování nad původním očekáváním došlo zejména v důsledku analýzy uměleckých děl vystavených v rámci Nové citlivosti. Hlásily se ke dvěma odlišným uměleckým proudům. V prvním případě se jednalo o mezinárodní neokonstruktivistickou a konkretistickou tendenci 60. let, do níž bez ohledu k nějaké zásadní místní tradici zapadali mnozí umělci Nové citlivosti (Sýkora, Demartini, Dobeš) a Klubu konkretistů (Kratina, Hilmar, Pohribný). Druhou byl směr vizuální a konkrétní poezie navázaný na konstruktivistická zkoumání (Kolář, Burda, Urbásek). Pokud porovnáme díla Nové citlivosti s poveristickými díly, nacházíme nikoliv přímé, nýbrž nepřímé spojení v podobě kontextu, v jehož rámci poveristé vyrostli, neboli neokonstruktivistickém směru spojeném s italskou tradicí geometrické abstrakce. K jeho vzniku došlo v roce 1962, kdy byla na výstavě Arte Programmata představena zkoumání Munariho, Skupiny T z Milána a Skupiny N z Padovy. K přímému kontaktu mezi italským Arte

Programmata, neokonstruktivistickými tendencemi a českým prostředím došlo, když bylo několik protagonistů Skupin T a N pozváno na skupinovou výstavu Klubu konkretistů, jež se konala roku 1968 v Jihlavě. Srovnání prací Klubu konkretistů a italského Arte Programmata vede k nalezení podobnosti formy a obsahu. Jistou spřízněnost lze též vystopovat mezi Kolářovou a Burdovou vizuální poezií a vizuální poezií italských skupin 63 a 70. Při zkoumání archivů se též podařilo narazit na síť italsko-českých kontaktů a na řadu mezinárodních výstav, kterých se účastnili čeští, slovenští a italští umělci hlásící se k mezinárodnímu neokonstruktivistickému a konkretistickému proudu na ose Düsseldorf – Praha – Záhřeb – San Marino – Benátky – Milán, která dosáhla až do dalekého Sao Paula v Brazílii. Hnutí Arte Povera bylo oproti tomu více vázáno na konceptuální proudy ubírající se trasou Amalfi – Turín – Bern – Amsterdam a New York. Nejemblematičtějším příkladem je pak výstava *Když se postoje stávají formou* (*When Attitudes Become Form*) uspořádaná v bernské Kunsthalle v roce 1969. Zúčastnili se jí italští poverističtí umělci spolu s umělci amerického minimal a process artu. Je třeba ale konstatovat, že v jistých vzácných případech lze vyzorovat afinitu mezi prostorovými instalacemi poveristických umělců a sochami a prostorovými díly Stanislava Kolíbala, Zorky Ságlové a Huga Demartiniho. Fenomény Arte Povera a *Nové citlivosti* se zrodily z odmítnutí informelního existenciálního pesimismu po druhé světové válce. Zapojení se do politického a kulturního života a vztah umění a života dokumentuje celá řada debat mezi italskými, jakož i československými umělci a kritiky.

Tyto debaty o umění názorně dokumentují katalogy výstav *Nové citlivosti*, *Arte Povera* či *Bienále v San Marinu*. Zejména se jedná o příspěvky českých kritiků Padrty, Lamače a Chalupického spolu s italským hlasem Celantovým, Apolloniovým a Arganovým. A právě díky polyfonii názorů a osobních zkušeností umělců a kritiků dochází k zamyšlení nad rolí umělce a intelektuála v moderní společnosti a cirkulaci informací a myšlenek. Internacionalismus evropských neoavantgard přispěl ke strukturaci obecného přístupu k umění vedoucí k rozvoji instalací a performativních počinů, k preferování projektu oproti samotnému uměleckému předmětu a k inovativním metodám výzkumu. Svoji roli v celém procesu samozřejmě sehrála touha strhnout Železnou oponu mezi východní a západní Evropou. Postoje „militantních kritiků“ typu Celanta, Apollonia či Argana v Itálii a Chalupického, Padrty a Lamače v Československu nicméně italskou a českou kulturu přiblížily. U příležitosti československých výstav v Turíně a Římě si kritici a umělci prokázali vzájemný respekt a zájem. Přestože se vzdálenost mezi Itálií a Československem zkrátila, obě země se v kulturním směřování lišily a umělecký výzkum se ubíral po jiných kolejích.

Zkoumáním katalogů a článků se následně podařilo zjistit, kdo konkrétně za těmito kontakty

stál. Mezi nejznámějšími protagonisty figurují čeští kritici Padrta, Arsen, Chalupecký, Zemina a umělci Kolář, Burda, Kolíbal, zatímco v Itálii to byli kritici Argan, Apollonio či Arrigo Lora Totino a umělci Perilli a Munari. Oproti tomu se zdá, že Germano Celant a poverističtí umělci kontakty s českou uměleckou scénou nepěstovali.

Ze srovnání konstruktivistických prací *Nové citlivosti* a kinetických výtvorů Arte Programmata vyplývá, že mezi nimi existuje více shodných prvků než mezi *Novou citlivostí* a Arte Povera.

Rekonstrukcí kritických debat, výstav italského umění v Praze, kolektivních výstav československých umělců v Itálii a analýzou samotných uměleckých děl jsem dospěla k závěrům, které se od původních předpokladů liší. Zkoumání zacílené na srovnání fenoménu *Nové citlivosti* a Arte Programmata přineslo nakonec mnohem relevantnější výsledky při srovnání zmíněné československé tendence s proudem Arte Povera.

Lze konstatovat, že umělci náležející k výstavě *Nové citlivosti* a k Klubu konkretistů, Arte Programmata či Arte Povera sdíleli společný postoj. Sdíleli sílu vlastních myšlenek a citlivosti vůči každodennímu životu. Bezpodmínečné otevření se „kulturní revoluci“ a řeči moderní techniky, interdisciplinární a otevřené umění vedlo k bezprostřednějšímu vztahu mezi umělcem, publikem a prostředím. Tímto způsobem se podařilo ve světě umění zorganizovat skutečnou „kulturní revoluci“ otevřenou jazyku moderní techniky. Podařilo se prosadit jazyk moderní techniky, pojetí otevřeného a interdisciplinárního umění a otevřeného vztahu mezi umělcem, veřejností a prostředím. Tímto způsobem se všem dohromady podařilo udělat skutečnou revoluci na poli umění a myšlení a vytvořit intelektuální modus pensandi, který je dodnes platný.

VII. – SEZNAM POUŽÍVANÉ LITERATURY

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE: KNIHY A MONOGRAFIE

Alan, Josef (ed.): *Alternativní kultura. Příběh české společnosti 1945-1989*, nakl. Lidové noviny, Praha 2001.

Aragon, Louis - Moulin, Raul-Jean (eds.), *Jiří Kolář*, Editions Georges Full, Paříž 1973.

Argan, Giulio C. et al.: *XII Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, Rimini-Verucchio-Riccione, ed. Gattei, Rimini 1963.

Argan, Giulio C.: *Intervista sul Novecento*, 17/2005, Annali dell'Associazione R. B. Bandinelli, Graffiti editore, Řím 2005.

Aronson, Arnold: *Americké avantgardní divadlo* (American avantgarde theatre, 2000), nakl. Akademie múzických umění AMU, Praha 2011.

Balestrini, Nanni - Giuliani, Alfredo (eds): *Gruppo 63. La nuova letteratura. Palermo 1963*, Feltrinelli, Milán 1964.

Bandini, Mirella: *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale situazionista 1948-1957*, ed. Costa & Nolan, Milán 1999.

Bandini, Mirella: *1972. Arte Povera a Torino*, Allemandi, Turín 2002.

Barbero, L. Massimo - Guadagnini, Walter: *Pop Art Italia 1958-1968*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2005.

Battcock, Gregory (ed.): *Minimal Art: A Critical Anthology*, E. P. Dutton, New York 1968.

Bense, Max: *Teorie textů*, Odeon, Praha 1967.

Brozman, Dušan: *Stano Filko*, Arbor vitae, Praha 2005.

Bucarelli, Palma: *Mostra di Pino Pascali*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ed. De Luca, Řím 1969.

Carluccio, Luigi: *Omaggio a Jiří Kolář*, *Gazzetta del Popolo*, Turín 1978.

Celant, Germano: *Arte povera*, Edizioni Mazzotta, Milán 1969.

Cerizza, Luca: *Le mappe di Alighiero e Boetti*, Electa, Milán 2009

Conte, Lara: *Materia, corporazione. Ricerche artistiche e processuali tra Europa e Stati Uniti 1966-1970*, Electa, Milán 2010.

Crispolti, Enrico: *L'Informale. Storia e poetica*, Carucci Editore, Assisi-Řím 1971.

Crispolti, Enrico: *Lucio Fontana 'Beyond space'*, Skira, Milán 2008.

De Micheli, Mario: *Le avanguardie artistiche del Novecento* (1959), Feltrinelli, Milán 1990.

Di Stefano, Chiara: *Una pagina dimenticata. Analisi delle tensioni artistiche e sociali alla Biennale veneziana del 1968*, Řím 2015. (bakalářská práce, Università degli Studi ROMA TRE, Řím)

Dorfles, Gillo: *Ultime tendenze dell'arte d'oggi* (1961), Feltrinelli, Milán 1998.

Eco, Umberto - Munari, Bruno: *Grafiche programmate, Almanacco Letterario Bompiani*, Bompiani, Milán 1962.

Eco, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milán 1962.

Enciclopedia dell'Arte, Le Garzantine, Garzanti, Varese 2002.

Fossati, Paolo: *Il movimento arte concreta 1948-1958. Materiali e documenti*, ed. Martano, Turín 1980.

Gamba, Claudio (ed.): *Giulio Carlo Argan 1909- 1992. Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma, mostra storico-documentaria*, Università La Sapienza, Museo dell'Arte Classica, Bagatto Libri, Řím 2003.

Giulivi, Ariella - Trani, Raffaella (eds), *Arturo Schwarz. La Galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milán 1995.

Goldberg, RoseLee: *Performance Art. From Futurism to the Present* (1979), Thames & Hudson world of art, Londýn 2011.

Grotowski, Jerzy: *Per un teatro povero* (1968), Bulzoni, Řím 1970.

Grygar, Štěpán: *Konceptuální umění a fotografie*, AMU, Praha 2004.

Havlíček, Dušan: *Listy v exilu: Obsahová analýza časopisu Listy, který v letech 1971-1989 vydával v Římě Jiří Pelikán*, ed. Burian a Tichák, Olomouc 2008.

Hegyí, Lóránd: *Arte in centro Europa. Melanconia, Fluidità, Sovversività*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milán) 2010.

Hiršal, Vladimír - Grögerová, Bohumila: *Experimentální poezie*, Československý spisovatel, Praha 1967.

Hiršal, Vladimír - Grögerová, Bohumila (eds.): *Slovo, písmo, akce, hlas: k estetice kultury technického věku*, Československý spisovatel, Praha 1967.

Hlaváček, Josef: *Hugo Demartini*, Odeon, Praha 1991.

Hlaváček, Josef (ed.): *Nová citlivost. Sborník příspěvků k diskusi o šedesátých letech*, Galerie výtvarného umění v Litoměřicích, ed. Oswald, Litoměřice 1994.

Hlaváček, Josef: *Umění je to, co dělá život zajímavější než umění (jak praví r. f.)*, ART et FACT, Praha 1999.

Chalupecký, Jindřich: *Umění dnes*, Nakladatelství československých výtvarných umělců ČSVU, Praha 1966.

Chalupecký, Jindřich: *O dada, surrealismu a českém umění*, č. 2, Jazzová sekce, Praha 1980.

Chalupecký, Jindřich: *Na hranicích umění* (1987), Prostor / edice Arkýř, Praha 1990.

Chalupecký, Jindřich: *Obhajoba umění 1934-1948*, Československý spisovatel Edice orientace, Praha 1991.

Chalupecký, Jindřich: *František Janoušek*, Odeon, Praha 1991.

Chalupecký, Jindřich: *Nové umění v Čechách*, H&H, Jinočany 1994.

Chalupecký, Jindřich: *Tíha doby*, Votobia, Olomouc 1997.

Chalupecký, Jindřich: *Úděl umělce. Duchampovské meditace*, Torst, Praha 1998.

Chalupecký, Jindřich: *Cestou necestou*, H&H, Jinočany 1999.

Chalupecký, Jindřich: *Evropa a umění*, Torst, Praha 2005.

Christov-Bakargiev, Carolyn: *Arte Povera*, Phaidon Press, Londýn-New York 1999.

Klimešová, Marie et al.: *Sborník žáků k 80. narozeninám Petra Wittlicha*, Univerzita Karlova v Praze, 2012.

Klimešová, Marie (ed.): *Čs. Spisovatel 1950-1991*, Společnost Topičova salonu, Praha 2014.

Kohler, Wolfgang: *La psicologia della Gestalt*, Feltrinelli, Milán 1961.

Kolář, Jiří: *Návod k upotřebení*, Dialog, Most 1969.

Kosuth, Joseph: *L'arte dopo la filosofia (Art after Philosophy, 1969)*, Costa & Nolan, Milán 2000.

Kotík, Jan - Mladičová, Iva: *Publikace věnovaná českému malíři Janu Kotíkovi (1916-2002)*, Národní galerie v Praze, Praha 2011.

Krátká, Eva (ed.): *Česká vizuální poezie. Teoretické texty*, Host, Praha 2013.

Krauss, Rosalind E.: *Passages in Modern Sculpture*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1977.

Krauss, Rosalind E.: *Sculpture in the Expanded Field. The Originality of the Avantgarde and Other Modern Myth*, MIT Press, Cambridge Massachusetts 1985.

Krauss, Rosalind E.: *Passaggi. Storia della scultura da Rodin alla Land Art*, ed. Bruno Mondadori, Milán 1998.

Lamač, Miroslav - Padrta, Jiří - Tomeš, Jan: *Zakladatelé moderního českého umění*, Dům umění města Brna, Graf. ústředí nakl. Československých výtvarných umělců SČSVU, 1957.

Lipard, Lucy R.: *Six Years: The Dematerialization of Art Object*, Praeger Publishers, New York 1973.

Lista, Giovanni: *Arte Povera. Interviste curate e raccolte da Giovanni Lista*, sv. 132, Carte d'Artisti, Milán 2011.

Lonzi, Carla: *Autoritratto (1969)*, Et. al edizioni, Milán 2010.

Lux, Simonetta - Tortora, Daniela - Scudero, Domenico: *Collage 1961. Un'azione dell'arte di Achille Perilli e Aldo Clementi*, Gangemi Editore, Řím 2005.

Marinetti, Filippo Tommaso: *Zang Tumb Tumb Adrianopoli ottobre 1912. Parole in libertà*. Edizioni Futuriste di Poesia, Milán 1914.

Mayerová, Simona: *Pražská Špálova Galerie v letech 1965-1970*, Praha 1997. (diplomová práce ÚDU FFUK)

Meneguzzo, Marco - Morteo, Enrico - Saibene, Alberto: *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Johan & Levi, Milán 2012.

Meneguzzo, Marco: *Arte programmata cinquant'anni dopo*, Johan & Levi, Monza 2012.

Morganová, Pavlína: *Akční Umění*, Votobia, Olomouc 1999.

Munari, Bruno: *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1966.

Munari, Bruno: *Umění jako řemeslo (1966)*, nakl. Rubato, Praha 2014.

- Mussa, Italo:** *Il Gruppo Enne, La situazione dei gruppi in Europa negli anni '60*, Bulzoni Editore, Řím 1976.
- Osborne, Peter** (ed.): *Arte Concettuale*, Phaidon, Londýn-New York 2006.
- Osborne, Richard** - Sturgis, Dan - Turner, Natalie: *Teorie umění (Art Theory for Beginners, 2006)*, Portál, Praha 2008.
- Pasolini, P. Paolo:** *Scritti Corsari*, Garzanti, Milán 1975.
- Petrová, Eva:** *Výstavy v čase proměn*, ed. gallery, České Budějovice 2009.
- Poli, Francesco:** *Minimalismo, Arte Povera, Arte Concettuale* (1995), Laterza, Bari-Řím 2001.
- Poli, Francesco:** *La scultura del Novecento*, Electa, Řím-Bari 2006.
- Politi, Giancarlo** (ed.): *Fabio Sargentini*, Politi Editore, Milán 1990.
- Pospiszyl, Tomáš:** *Art and Culture: Critical Essays*, Beacon Press, Boston 1961.
- Pospiszyl, Tomáš:** *Před obrazem. Antologie americké výtvarné teorie a kritiky*, ed. OSVU, Praha 1998.
- Pospiszyl, Tomáš:** *Srovnávací studie*, Agite / Fra, Praha 2005.
- Pospiszyl, Tomáš:** *Asociativní dějepis umění*, Tranzit, Praha 2014.
- Rezek, Petr:** *Tělo, věc a skutečnost v současném umění*, Jazzová sekce, Praha 1982.
- Ripellino, Angelo Maria:** *Jiří Kolář. Collage*, Einaudi, Turín 1976.
- Ripellino, Angelo Maria:** *L'ora di Praga. Scritti sul dissenso e sulla repressione in Cecoslovacchia e nell'Europa dell'Est (1963-1973)*, ed. Le Lettere, Florencie 2008.
- Schwarz, Arturo** (ed.): *Almanacco DADA. Antologia letteraria artistica. Cronologia. Repertorio delle riviste*, Feltrinelli, Milán 1976.
- Slavická, Milena:** *UB 12. Studie, rozhovory, dokumenty*, nakl. Gallery, Praha 2006.
- Ševčík, Jiří** - Morganová, Pavlína - Dušková, Dagmar: *České umění 1938-1939. Programy / kritické texty / dokumenty*, Academia, Praha 2001.
- Šmejkal, František** (ed.): in: *Sborník památce Jiřího Padrtý (1929-1978)*, Praha 1985.
- Švácha, Rostislav** - Platovská, Marie (eds.): *Dějiny českého výtvarného umění, VI / 1-2, 1958 / 2000*, Academia, Praha 2007.
- Srp, Karel** (ed.): *Minimal & Earth & Concept Art*, Jazzová sekce, Praha 1982.
- Teige, Karel:** *Arte e ideologia 1922-1933*, Einaudi, Turín 1982.
- Teige, Karel:** *Surrealismo Realismo socialista Irrealismo 1934-1951*, Einaudi, Turín 1982.
- Tola, Luigi** - Vitone, Rodolfo: *Una stagione dissipata: Poesia visiva a Genova tra gli anni Sessanta e Settanta*, Segap Editrice, Janov 1995.
- Troncone, Alessandra:** *Smaterializzazione dell'arte in Italia 1967-1973*, Postmedia Books, Milán 2014.
- Vergine, Lea:** *Arte programmata e cinetica, 1953-1963: l'ultima avanguardia*, Edizioni Mazzotta, Milán 1983.

Vergine, Lea: *L'arte in gioco. La funzione del critico e il ruolo dell'artista. Dal '68 a oggi vent'anni di critica militante*, Garzanti, Milán 1988.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus Quaderni 1914-1916*, Einaudi, Turin 1990.

Wittgenstein, Ludwig: *Philosophical Investigations* (1953), Basil Blackwell, Oxford 1958.

Wittgenstein, Ludwig: *Ricerche filosofiche* (1964), Einaudi, Turin 2009.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE: KATALOGY VÝSTAV

Ammann, Jean-Christophe: *Visualized thought processes /Junge italienische Avantgarde*, Kunstmuseum, Luzern 1970.

Apollonio, Umbro - Argan, G. Carlo - Calvesi, Maurizio - Celant, Germano et al.: *Lo spazio dell'immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, Alfieri edizioni d'arte, Benátky 1967.

Argan G. Carlo - Dorfles, Gillo - Munari, Bruno - Achille Perilli et al.: *Arte astratta e concreta in Italia 1951. Opere di artisti di Roma, Milano, Torino, La Spezia, Livorno, Firenze, Venezia*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Řím 1951.

Argan, G. Carlo - Apollonio, Umbro - Gatt, Giuseppe - Restany, Pierre et al: *IV Biennale internazionale d'Arte di San Marino. Oltre L'Informale*, Biennale d'arte di San Marino, San Marino 1963.

Argan, G. Carlo: *Gruppo 1: Biggi, Carrino, Frascà, Uncini*, Galerie del Cavallino, Benátky 1964.

Barbero, L. Massimo - Pola, Francesco (eds.): *L'Attico di Fabio Sargentini*, Museo d'Arte Contemporanea MACRO di Roma, Electa, Milán 2010.

Barbero, L. Massimo - Colonnelli, Lauretta - Stolfi, Emanuele et al: *Gli irripetibili anni '60 a Roma*, Fondazione Roma Museo, Řím 2011.

Barilli, Renato - Del Guercio, Antonio - Menna, Filiberto: *Arte in Italia 1960 -1977. Dall'opera al coinvolgimento. L'opera: simboli e immagini. La linea analitica*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, Tuřín 1977.

Beeren, Wim: *Op losse schroeven: situaties en cryptostructuren / On loose screws: situations and cryptostructures*, Stedelijk Museum, Amsterdam 1969.

Bignami, Silvia - Zanchetti, Giorgio (eds.): *Yves Klein e Lucio Fontana: Milano-Parigi 1957-1962*, Museo del Novecento, Milán 2014.

Bignotti, Ilaria - Guadagnini, Walter: *Poeti XXL a Chiari. Maestri europei della Poesia Visiva*, Villa Mazzotti, ColorArt Edizioni, Chiari (Brescia) 2006.

Bode, Arnold (ed.): *Documenta 4* (kat. výst.), Kassel 1968.

Bonfiglioli, Pietro (ed.): *La povertà dell'Arte. Interventi di Apollonio, Arcangeli, Barilli, Boarini, Bonfiglioli, Bonito Oliva, Calvesi, Celant, Del Guercio, de Marchis, Fagiolo, Guttuso, Pignotti*, č. 1, Quaderni De' Foscherari, Bologna 1969.

Calvesi, Maurizio - Fagiolo dell'Arco, Maurizio -Hahn, Otto et al., *VI. Biennale internazionale d'arte. Repubblica di San Marino: Nuove tecniche d'immagine*, Biennale di San Marino, San Marino 1967.

Calvesi, Maurizio - Boatto, Alberto: *Fuoco, immagine, acqua, terra*, Galerie L'Attico, Řím 1967.

Calvesi, Maurizio et al.: *Lo Spazio dell'Immagine*, Palazzo Trinci, Foligno, Edizioni Alfieri, Bénátky 1967.

Calvesi, Maurizio - Šefčáková, Eva: *10 Grafici cecoslovacchi*, Calcografia Nazionale – Istituto Nazionale per la Grafica, Řím 1967.

Calvesi, Maurizio: *Teatro delle Mostre*, Galerie La Tartaruga, Řím, Edizioni Lerici, Řím 1968.

Calvesi, Maurizio: *Novecento*, Scuderie del Quirinale, Řím 2000.

Celant, Germano - Battisti, Eugenio - Mallé, Luigi - Passoni, Aldo: *Museo Sperimentale d'Arte Contemporanea*, Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino, Turín 1967.

Celant, Germano: *Arte Povera – IM Spazio*, Galerie La Bertesca, Edizioni Masnata/Trentalance, Janov 1967.

Celant, Germano: *Arte Povera*, Galerie De' Foscherari, Bologna 1968.

Celant, Germano - Rumma, Marcello: *Arte povera + Azioni povere*, Antichi Arsenali della Repubblica di Salerno, Rumma, Salerno 1969.

Celant, Germano: *Conceptual art Arte povera Land art*, Galleria Civica d'Arte moderna di Torino, Turín 1970.

Celant, Germano et al.: *Arte Povera: 13 italienische Künstler. Dokumentation und neue Werke*, Kunstverein, Mnichov 1971.

Celant, Germano: *Preconistoria 1966-1969, Minimal Art, Pittura Sistemica, Arte Povera, Land Art, Conceptual Art, Body Art, Arte Ambientale e nuovi media*, Centro Di, Firenze 1976.

Celant, Germano: *Ambiente / Arte dal futurismo alla Body art*, in: *La Biennale di Venezia 1976, Environment, Participation, Cultural Structures*, vol. I, La Biennale di Venezia - Alfieri Edizioni, Benátky 1977, s. 188-192.

Celant, Germano (ed.): *Arte Povera, Antiform: Sculptures 1966-1969*, Centre d'Arts Plastiques Contemporains, ed. CAPC, Bordeaux 1982.

Celant, Germano - Gianelli, Ida: *Coerenza in coerenza. Dall'Arte povera al 1984*, Mole Antonelliana, Turín 1984.

Celant, Germano: *Arte Povera: Storie e protagonisti / History and Stories*, Electa, Milán 1985.

Celant, Germano: *Giovanni Anselmo, Joseph Beuys, Barry Flanagan, Eva Hesse, Jannis Kounellis, Mario Merz, Bruce Nauman, Richard Serra, Gilberto Zorio: sculptures 1966-1969*, Centre d'arts plastiques contemporains, ed. CAPC, Bordeaux 1982.

Celant, Germano - Fossati, Paolo - Giannelli, Ida: *Un'avventura internazionale. Torino e le arti 1950-1970*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Charta, Milán 1993.

Celant, Germano - Gianelli, Ida: *Arte povera in collezione: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari*, Charta, Milán 2000.

Celant, Germano: *Arte povera. Storia e storie* (1985), Electa, Milán 2011.

Celant, Germano (ed.): *Arte Povera 2011*, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Turín - GNAM, Řím – MADRE, Neapol - MAMbo, Bologna - MAXXI, Řím, Electa, Milán 2011.

Celant, Germano: *When Attitudes Become Form: Bern 1969 / Venice 2013*, Fondazione Prada, Benátky 2013.

Cesari, Luca (ed.), *Da Fontana a Yvaral. Arte gestaltica nella Collezione della Pinacoteca Civica di Verucchio*, Palazzo Pazzini, Verucchio (Rimini) 2008.

Cesari, Luca et al.: *Sessanta e dintorni. Nuovi miti e nuove figure dell'arte*, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Riccione, Riccione 2010.

Crispolti, Enrico - Calvesi, Maurizio - Vinca Masini, Lara et al., *La Nuova Figurazione*, Centro di Cultura Contemporanea La Strozzi, Firenze 1963.

Crispolti, Enrico: *Alternative attuali. 2. rassegna internazionale di pittura, scultura, grafica: Omaggio a Magritte, opere 1920-1963. Omaggio a Mirko, opere 1932-1964. Omaggio a Baj, opere 1950-1965*, Castello Cinquecentesco de L'Aquila, ed. Lerici, Milán 1965.

Dall'Acqua, Gian Luigi et al.: *XXXIV Esposizione Biennale Internazionale d'Arte Venezia*, La Biennale di Venezia, Benátky 1968.

De Micheli, Mario: *Otto pittori cecoslovacchi in mostra. 4. Premio Cinisello Balsamo. Mostra nazionale di pittura contemporanea*, Premio Cinisello Balsamo, Cinisello Balsamo (Milán) 1967.

Eco, Umberto: *Arte programmata arte cinetica opere moltiplicate opera aperta*, obchod Olivetti, Milán 1962.

Felix, Zdeněk: *Stano Filko. Obydlí současnosti a skutečnosti*, Galerie na Karlově náměstí, Praha 1967.

Felix, Zdeněk: *Arte Povera 1971 und 20 Jahre danach*, Kunstverein, München - DuMont Buchverlag, Köln, München 1991.

Ferraris, Patrizia - Cossu Marcella - Spinazze, Sabrina (eds.): *Marcel Duchamp e altri iconoclasti, anche. La selezione di Arturo Schwarz per la Galleria Nazionale d'Arte Moderna*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, ed. SACS, Řím 1997.

Friedman, Manor (ed.): *Dreaming with Open Eyes. The Vera and Arturo Schwarz Collection of Dada and Surrealist Art in the Israel Museum*, The Israel Museum, Jerusalem 2001.

Gibson, John - Morris, Robert (eds.), *Anti-Form*, Galerie John Gibson, New York 1968.

Granzotto, Giovanni - Margozi, Mariastella: *Arte programmata e cinetica: da Munari a Biasi a Colombo*, Galleria Nazionale d'arte moderna di Roma, Il Cigno GG Edizioni, Řím 2012.

Grenier, Catherine (ed.), *Modernités plurielles 1905-1970 des collections du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, Paříž 2013.

Guercio, Gabriele - Mattiolo, Anna: *Il confine evanescente. Arte italiana 1960-2010*, Museo nazionale delle arti del XXI secolo di Roma MAXXI, Electa, Milán 2010.

Guidi, Eliana - Tavoni, Efrem (eds.): *V Biennale internazionale d'arte contemporanea della Repubblica di San Marino. Incontri della giovane pittura europea: Belgio, Jugoslavia, Cecoslovacchia*, Biennale di San Marino, San Marino 1965.

Havránek, Vít - Kofroň, Petr - Hájková, Ludmila - Švácha, Rostislav: *Akce slovo pohyb prostor / Action word movement space experimental art of the sixties*, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1999.

Hegyí, Lóránd - Messer, Thomas - Ceysson Bernard et al.: *Europa nach der Flut, Kunst 1945-1965*, Künstlerhaus Wien, Vídeň 1995.

Hlaváček, Josef: *Poesie racionality. Konstruktivní tendence v českém umění šedesátých let*, České muzeum výtvarných umění - Valdštejnská jízdárna, Národní galerie v Praze, Praha 1993.

Hlaváček, Josef (ed.): *Nová Citlivost*, Galerie výtvarného umění Litoměřice – Vychodočeská galerie v Pardubicích – Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě – Dům umění v Opavě – Moravská galerie v Brně, ed. Oswald, Litoměřice 1994.

Hlaváček, Josef: Bez názvu, in: *Umění zrychleného času. Česká výtvarná scéna 1958-1968*, České muzeum výtvarných umění, Praha 1999.

Horvátovičová, Susanna: Vztahy klubu konkrétní s Itálií. Arte Programmata a hnutí Arte Povera, in: Štěpán Málek - Martina Vítková - Zbyněk Sedláček, *KK3: 45 let poté*, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Jihlava 2013, s. 85-88.

Chalupecký, Jindřich: *Marcel Duchamp*, Galerie Václava Špály, Praha 1968.

Chalupecký, Jindřich - Bucarelli, Palma: *Arte contemporanea in Cecoslovacchia*, Galleria Nazionale d'Arte moderna di Roma, ed. De Luca, Řím 1969.

Chalupecký, Jindřich - Dorfles, Gillo - Messer, Thomas - Valoch, Jiří et al., *Stanislav Kolíbal. Retrospektiva*, Národní galerie v Praze, Veletržní palác, Praha 1997.

Klimešová, Marie: *Roky ve dnech. České umění 1945-1957*, Galerie hlavního města Prahy, Arbor vitae, Praha 2010.

Klub konkrétní *Cecoslovacchia*, Galerie Fiamma Vigo, Turín 1969.

Klub konkrétní, Galerie Numero, Florencie-Řím-Benátky 1969.

Knižák, Milan: Konec pilota Jonese, in: *Fluxus je stále luxus*, České muzeum výtvarného umění, Praha 1995.

Knižák, Milan - Pastýřková, Lenka - Vlček, Tomáš: *New Sensitivity / Nová citlivost: Czech Sculpture of the 1960s-1980s / České sochařství 60.-80. let 20. století*, Národní galerie v Praze, Praha 2010.

Kolíbal, Stanislav: *Stanislav Kolíbal: kresby, sochy, komentáře*, Egon Schiele Art Centrum, Arbor vitae, Praha - Český Krumlov 2004.

Kraus, Ziva (ed.): *La Biennale di Venezia 1978. Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*, 38. Biennale di Venezia, Benátky 1978.

Lamač, Miroslav: *Myšlenky moderních malířů*, nakl. československých výtvarných umělců SČSVU, 1968.

Lamač, Miroslav - Padrta, Jiří: *Osma a Skupina výtvarných umělců: Teorie, kritika, polemika. 1907-1917*, edice České dějiny, sv. 69, Odeon, Praha 1992.

Lippard, Lucy: *Eccentric Abstraction*, Fischbach Gallery, New York 1966.

Lora Totino, Arrigo: *Jiří Kolář. La poesia evidente di Jiří Kolář*, Laboratorio di informazione estetica, Turín – Centro Proposte, Libreria Feltrinelli, Florencie 1966.

Lux, Simonetta - Bonasegale, Giovanna: *Forma I e i suoi artisti 1947/1997. Accardi, Consagra, Dorazio, Perilli, Sanfilippo, Turcato*, Jízdárna Pražského hradu, Praha 1998.

Manzù, Giacomo: *Plastiky a kresby*, Galerie Vincence Kramáře, Praha 1966.

Manzù, Giacomo: *Sochy a kresby*, Letohrádek královny Anny, Praha 1973.

Marotta, Gino - Radi, Lanfranco et al.: *Lo spazio dell'immagine e il suo tempo*, Centro Italiano di Arte Contemporanea CIAC, Foligno, Skira, Milán 2009.

Marzotto, Gaetano (ed.): *Premio Gaetano Marzotto 1967: Figurativní malířství v Evropě*, Národní galerie v Praze, Praha 1967.

McCoubrey, John W. - Kaufmannová, Ruth: *The Disappearance and Reappearance of the image: Americké malířství po roce 1945*, Národní galerie v Praze - Smithsonian Institution, Praha 1969.

McShine, Kynaston: *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, Jewish Museum, New York, 1966.

Meneguzzo, Marco: *Arte programmata e cinetica in Italia. 1958-1968*, Galerie d'arte Niccoli, Parma, Grafiche Aurori, Verona 2000.

Meštrović, Matko: *Nove Tendencije 2*, Galerie Suvremene Umjetnosti, Záhřeb 1963.

Meštrović, Matko - Apollonio, Umbro et al., *Nuova Tendenza*, Palazzo Querini Stampalia, Benátky 1963.

Meštrović, Matko, *Nove Tendencije 3*, Galerie Suvremene Umjetnosti, Záhřeb 1965.

Mičko, Miroslav: *Italská kresba a grafika. Kresby a grafika užaslých malířů a sochařů*, Svaz Československých výtvarných umělců, Nová síň – Malá galerie, Praha 1959.

Mičko, Miroslav (ed.): *Aktuální tendence českého umění: Obrazy, sochy, grafika / Tendances actuelles de l'art tchèque: Peintures, sculptures, gravures*, výstavní síň Mánes - Nová síň - Galerie Václava Špály - Galerie Československých Spisovatelů, Praha 1966.

Munari, Bruno: *Multipli Danese. Miriorama 8*, Galerie Danese, Milán 1960.

Nakahara, Yusuke - Minemura, Toshiaki (eds.): *Tokyo Biennale. Between Man and Matter*, Tokyo Metropolitan Art Museum, Tokyo - Kyoto Municipal Art Museum, Kyoto - Aichi Prefectural Art Gallery, Nagoya - Fukuoka Prefectural Culture House, Fukuoka, Mainichi Newspapers and The Japan International Promotion Association, Tokio 1970.

Padrta, Jiří: *Křižovatka*, Galerie Václava Špály, Praha 1964.

Padrta, Jiří - Tola, Luigi: *Nuove realtà nell'arte della Cecoslovacchia contemporanea: Gross, John, Janoušková, Fremund, Kučerová, Sýkora*, La Carabaga Club d'arte, Sampierdarena (Janov) 1965.

Padrta, Jiří: *Obraz a písmo*, Galerie Václava Špály, Praha 1966.

Padrta, Jiří - Felix, Zdeněk: *Obraz a písmo*, Městské muzeum, Kolín 1966.

Padrta, Jiří: *Konstruktivní tendence*, Galerie Benedikta Rejta v Lounech - Galerie výtvarného umění v Roudici nad Labem – Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Louny 1966.

Padrta, Jiří - Lamač, Miroslav - Felix, Zdeněk - Čiháková, Vlasta: *Nová citlivost*, Dům umění města Brna - Oblastní galerie Karlovy Vary, Brno 1968.

Padrta, Jiří - Lamač, Miroslav - Felix, Zdeněk - Čiháková, Vlasta: *Křižovatka a hosté. Nová Citlivost*, výstavní síň Mánes, Praha 1968.

Padrta, Jiří: *Někde něco*, Galerie Václava Špály, Praha 1969.

Pagé, Suzanne: *Prague Bratislava. D'une génération, l'autre*, Musée d'Art moderne de la Ville De Paris, Paříž 1992.

Palazzoli, Daniela: *Con temp l'azione*, Galerie Il Punto – Galerie Sperone – Galerie Stein, Turín 1967.

Perilli, Achille - Zemina, Jaromír: *Achille Perilli – práce z let 1961-1969*, Národní galerie v Praze – Galerii

Marlborough v Římě, Praha 1970.

Perilli, Achille: *Kolibal*, Marlborough Galleria d'arte, Řím 1977.

Perilli, Achille: *Le Carte e I Libri 1946-1992*, Národní galerie v Praze, Praha 1994.

Petišková, Tereza: *Československý socialistický realismus 1948-1958*, Galerie Rudolfinum, Praha 2002.

Petrová, Eva: *Objekt*, Špálová galerie, Praha 1965.

Petrová, Eva - Tabalot, Gerard G.: *La Figuration narrative*, Galerie Václava Špály, Praha 1966.

Petrová, Eva: *Nová figurace*, Pražský salón, výstavní síň U Hybernů, Mánes Praha 1969.

Petrová, Eva: *Nová figurace*, Galerie výtvarného umění Litoměřice – Východočeská galerie Pardubice – Moravská galerie Brna – Dům umění Opava – Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Litoměřice 1993.

Pignotti, Lamberto - Bueno, Antonio - Chiari, Giuseppe: *Tecnologia*, Galerie Quadrante, Florencie 1964.

Pignotti, Lamberto et al.: Gruppo 70 (ed.), *Parola e immagine, mostra nazionale di Poesia Visiva*, Galerie La Soffitta, Colonnata (Florencie) 1967.

Pohribný, Arsén - Dagmar Jelinková - Jiří Valoch et al. (ed.), *Klub Konkretistů a hosté*, Galerie Vysočiny v Jihlavě - Výstavní síň Domů kultury v Ústí nad Labem, ve spolupráci Galerie Ariete v Miláně - Galerie Denise René v Paříži, Jihlava 1968.

Pohribný, Arsén: *22 Grafici della Cecoslovacchia*, Libreria Feltrinelli, Florencie 1969; *Festival d'Arte Cecoslovacca. 77 grafici*, Galleria del Palazzo dei Principi, ed. Società cromotipografica, Correggio 1970.

Pohribný, Arsén - Sossi, Franco: *21 rassegna d'arte contemporanea Città di Massafra. 50 e uno Grafici cecoslovacchi*, edificio scolastico Giovanni Pascoli, Massafra, Grafiche Cressati, Taranto 1970.

Rainaldi, Francesco - Riviello, Vito: *Mostra della grafica cecoslovacca*, Città di Potenza, Potenza 1970.

Serra, Richard. *Animal Habitats Live and Stuffed*, Galerie La Salita, Řím 1966.

Schwarz, Arturo (ed.): *I Surrealisti*, ed. Mazzotta, Milán 1989.

Siegelaub, Seth - Wender, Jack (eds.): *Xerox Book*, Galerie Seth Siegelau, New York 1968.

Szeemann, Harald: *Live in your head. When Attitudes Become Form. Works - Concepts - Processes - Situations - Information*, Kunsthalle, Bern - Museum Haus Lange, Krefeld - Institute of Contemporary Art, Londýn, Bern 1969.

Ševčík, Jiří - Morganová, Pavlína - Dušková, Dagmar (eds), *České umění 1938-1989 / programy / kritické texty / dokumenty*, Academia, Praha 2011.

Šmejkal, František - Linhartová, Věra: *Imaginativní malířství 1930-1950*, Alšova jihočeská galerie, Hluboká nad Vltavou 1964.

Šmejkal, František: *Český informel*, ed. Nešlehová, Galerie hlavního města Prahy GHMP, Praha 1991.

Šmejkal, František: *České imaginativní umění*, Galerie Rudolfinum, Praha 1996.

Trombadori, Antonello: *Renato Guttuso*, výstavní síň Mánes, Ústřední svaz čs. výtvarných umělců USČVU, Praha 1954.

Valoch, Jiří - Nešlehová, Mahulena - Dufek, Antonín (ed.): *Český Informel. Průkopníci abstrakce z let 1957-*

1964, Galerie hlavního města Prahy, Praha 1991.

Verzotti, Giorgio et al.: *Arte Povera: energia e metamorfosi dei materiali. Opere dalle collezioni del Mart*, Villa e collezione Panza, Varese 2010.

Zemina, Jaromír: *UB 12*, Nová síň, Praha 1964.

Zemina, Jaromír: *Mostra d'arte contemporanea Cecoslovacca. 35 artisti cecoslovacchi*, Sezione Piemontese della Federazione Nazionale Artisti Pittori Scultori v Turíně ve spolupráci se Svazem československých výtvarných umělců, Società Promotrice di Belle Arti, Turín 1967.

Zemina, Jaromír: *Aimone, Balzola, Bari, Bercetti, Biasson, Billetto, Brunori, Cabutti, Calandri, Campagnoli, Carena...*, Sezione Piemontese della Federazione Nazionale Artisti Pittori Scultori - Società Promotrice di Belle Arti v Turíně ve spolupráci se Svazem československých výtvarných umělců, Mánes, Praha 1968.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE: STATI V ČASOPISECH

Anselmo, Giovanni: Giovanni Anselmo, *DATA*, únor 1972, č. 2, s. 54-61.

Apollonio, Umbro: Výzkumy vizuálního umění ve východní Evropě, *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 1-2, s. 93-94.

Argan, Giulio C.: La IV Biennale di pittura di San Marino, *Libero orizzonte V*, 31.3.1964, č. 5, Repubblica di San Marino, s. 17-18.

Argan, Giulio C.: *Vážený pane předsedo, vážení kolegové, kongres AICA*, *Výtvarné umění XVII*, 1966, č. 2, 1967-1968, s. 100-102.

Barilli, Renato: Le mostre dell'estate, *Quindici*, září-říjen 1967, č. 4, nestr.

Belloli, Carlo: Nuove direzioni della cinevisualità plastica totale, *Metro*, prosinec 1962, č. 7, s. 98-113.

Burda, Vladimír: Panoráma současné experimentální poezie, *Výtvarná práce XVI*, 1969, č. 1-2, s. 1-5.

Celant, Germano: *Arte povera. Appunti per una guerriglia / Notes for a guerrilla war*, *Flash Art*, listopad - prosinec 1967, č. 5, Milán, s. 3.

Celant, Germano: Per una critica acritica, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, říjen 1970, č. 1, s. 29-30.

Celant, Germano: Art Spaces, *Studio International*, 1976, vol. 190, č. 977, s. 114-123.

Celant, Germano: Arte povera, *Art e dossier*, leden 2012, č. 284, nestr.

Corbi, Vitalino: La poetica dell'arte povera, *OP.CIT.*, 1973, Edizioni Il Centro, Neapol, s. 27-35.

Crispolti, Enrico: Roma. Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Arte Contemporanea Cecoslovacca, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, červen 1969, č. 17, s. 21.

D'Agata, Giuseppe: Arte povera a Bologna, *CARTABIANCA*, květen 1968, Řím, nestr.

D'Amore, Gino: La Fantasia di Novak, *ABC*, 25.7.1974, Milán, nestr.

Dehò, Valerio: Fluxus è, *Flash Art*, listopad 2012, č. 306, nestr.

Del Pesco, Daniela - Picone, Mariantonietta: Note sull'arte concettuale, *OP. CIT. Rivista quadrimestrale di selezione della critica d'arte contemporanea*, 1973, Edizioni Il Centro, s. 8-9.

Dorfles, Gillo: Lo spazio dell'immagine a Foligno, *Art International*, 1967, č. 11, nestr.

Dorflès, Gillo: Arte concettuale e Arte povera, *Art International*, 1969, č. 13, nestr.

Dorflès, Gillo: Il linguaggio dell'incompiuto. Staticità e dinamica nell'opera di Kolíbal, *DATA*, duben-červen, 1977, č. 26, s. 33.

Felix, Zdeněk: Z ateliéru Stanislava Filka, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 7, s. 350-351.

Felix, Zdeněk: Minimal-art v Evropě, *Výtvarná práce XVI*, 1969, č. 3-4, s. 7.

Fontana, Lucio: Technický manifest (1951), *Výtvarné umění XVIII*, 1968, č. 9-10, nestr.

Fossati, Paolo: Je to příkladná a výjimečná výstava / Výstava současného československého umění v Turíně, *Výtvarné umění XVIII*, 1968-1969, č. 1-2, s. 85.

Fossati, Paolo: Inaugurata nella saletta della Promotrice al Valentino. Un'ampia e stimolante mostra dell'arte contemporanea ceca, *Gazzetta del Popolo*, 17.3.1967, Turín, s. 10.

Fossati, Paolo: Inserto Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, říjen 1972, č. 10.

Fried, Michael: Art and Objecthood, *Artforum*, léto 1967, vol. 5, s. 12-23.

Giacobbe, Luisa: Minimalismo americano e arte italiana delle Nuove Strutture' alla XXXIV Biennale d'arte di Venezia, *Ricerche di storia dell'arte*, květen-srpen 2009, č. 2, s. 23-36.

Gilardi, Piero: Diario da New York, *Flash Art*, listopad-prosinec 1967, č. 5, s. 1.

Gilardi, Piero: Primary energy and the micro-emotive artists, *ARTS*, září-říjen 1968, nestr.

Greenberg, Clement: Avant-Garde and Kitsch, *Partisan Review*, 1939, č. 6, s. 34-49.

Grüterich, Marlis: Mario Merz, *DATA*, květen-červen 1976, č. 21, s. 45.

Hauková, Jiřina: Marcel Duchamp akt sestupující ze schodů, *Listy*, 10.4.1969, s. 7.

Hauková, Jiřina: Vzpomínka na mého manžela Jindřicha Chalupěckého, *Výtvarné umění: Zakázané umění I*, 1995, č. 3-4, s. 190.

Helms, Dietrich: Zero. Mack Piene Uecker, *Výtvarné umění XVII*, 1967, č. 7, s. 325-333.

Hiršal, Vladimír - Grögerová, Bohumila: O vizuální poezii. Rozhovor s brazilským básníkem Haroldem de Camposem, *Výtvarné práce XII*, 1964, č. 8, s. 4.

Hlaváček, Josef: O Interpretaci programovaného umění, *Výtvarné umění*, 1969, č. 6, s. 295-297.

HŠ (Hlaváček, Luboš ?): Směšné přízraky, *Mladá fronta*, 24.5.1969, č. 120, s. 3.

Hofmeisterová, Jana: Duchamp – jeden z Dada, *Mladá fronta*, 29.3.1969, s. 4.

Horvatičová, Susanna: Praga la fine di un sogno. Intervista a Jitka Frantová, *La rivista Valori Scuola*, 15-30.6.2008, č. 11-12, s. 56-58.

Horvatičová, Susanna: La rivoluzione bianca: La Primavera di Praga, *La rivista Valori Scuola*, 15-30.6.2008, č. 11-12, s. 59.

Horvatičová, Susanna: Corrispondenza di Jindřich Chalupěcký con Giulio Carlo Argan. Un contributo al superamento delle frontiere nei paesi dell'Est, in: Claudio Gamba- Annick Lemoine - Jean-Miguel Pire (eds.):

Argan et Chastel. L'historien de l'art, savant et politique, ed. Mare & Martin, Paříž 2014.

Chalupecký, Jindřich: Co je to abstrakce, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 1, s. 1, 6.

Chalupecký, Jindřich: Paříž 1964. III. 4. Kinetické umění, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 16-17, s. 5.

Chalupecký, Jindřich: Surrealismus a léta třicátá, *Umění*, 1965, č. 13, s. 461-474

Chalupecký, Jindřich: Úzkou cestou, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 365-370.

Chalupecký, Jindřich: Nové umění, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 10, s. 487-501.

Chalupecký, Jindřich: Literatura a Svoboda, *Literární listy* I, 30.5.1968, č. 14, s. 9.

Chalupecký, Jindřich: Literatura a Svoboda, *Literární listy* I, 6.6.1968, č. 15, s. 9.

Chalupecký, Jindřich: Nezbytí svobody, *Literární listy* I, 28.11.1968, č. 4, s. 1,3.

Chalupecký, Jindřich: Všechnu moc děl dělnickým radám, *Listy* II, 20.2.1969, č. 7, s. 1-3.

Chalupecký, Jindřich: Spor o svobodu, *Listy* II, 10.4.1969, č. 14, s. 3.

Chalupecký, Jindřich: Letter from Prague, *Studio International*, červen- červenec 1971, v. 181, č. 934, s. 253-257.

Chalupecký, Jindřich: Moscow Diary, *Studio International*, únor 1973, v. 185, č. 952, s. 81-96.

Chalupecký, Jindřich: Czech Letter, *Studio International*, červen 1973, v. 185, č. 956, s. 263-268.

Chalupecký, Jindřich: Tempo zero (Nultný čas), *DATA*, září-říjen 1975, č. 18, s. 80-87.

Chalupecký, Jindřich: L'estetica del gioco. Jiří Kolář, *DATA*, 26 duben-červen 1977, Milán, s. 26-29.

Chalupecký, Jindřich: Anima Androgena (Duše Androgyna), *Flash Art*, listopad-prosinec 1977, č. 78-79, s. 55-57.

Chalupecký, Jindřich: Opera e sacrificio (Dílo a obět'), *Flash Art*, únor-duben 1978, č. 80-81, s. 31.

Chalupecký, Jindřich: Dopisy z normalizace, *Revolver Revue*, léto 2009, č. 75, s.199-218. (Korespondence J. Chalupecký – Marie-Christine)

Chalupecký, Jindřich - Argan, Giulio C. - Petrová, Eva et al.: Benátky 68 a Kassel 68, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9-10, s. 455-495.

Chastel, André: Obzvláště zajímavé jsou dvě skutečnosti... / Le Monde (Paris-Prague), *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 9, s. 459.

Chastel, André: Paris-Prague, 1906-1930. Picasso – Braque de Prague et leurs contemporains tchèques / Picasso a Braque z Prahy a jejich čeští současníci, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 9, s. 459.

Jirous, Ivan: Marcel Duchamp, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5-6, s. 2.

Klimešová, Marie: Dalla liberalizzazione alla normalizzazione. Limiti e conquiste della libertà artistica nell'arte ceca degli anni Sessanta, *eSamizdat* VII, 2009, č. 2-3, s. 29-34.

Kolibal, Stanislav: Naše Torino 1967, *Výtvarná práce* XV, 1967, č. 10, s. 10.

Kontová, Helena: Jiří Kolář, *Flash Art*, říjen-listopad 1976, č. 68-69, s. 28.

- Kotík, Jan:** Pohled zpátky, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 2, s. 4.
- Kotík, Jan** – Munari, Bruno: Teoremi sull'arte, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 21, s. 5.
- Kroutvor, Josef:** Mezní skupenství a nový význam (Kronika), *Výtvarné umění* XX, 1970, č. 6, s. 291-296.
- Kříž, Jan:** Aquilské Alternativy, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 8, s. 10.
- Kříž, Jan:** Nová citlivost, *Výtvarná práce* XVI, 1968, č. 16-17, s. 6.
- Lamač, Miroslav:** Obraz a písmo, *Literární noviny* XV, 22.1.1966, č. 4, s. 10.
- Lamač, Miroslav:** Aktuální tendence, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 22, s. 1, 3.
- Lamač, Miroslav:** Nová citlivost nová angažovanost, *Literární listy*, 14.3.1968, č. 3, s. 10.
- Le Witt, Sol:** Paragraphs on Conceptual Art, *Artforum*, červen 1967, vol. 5, č.10, s. 79-83.
- Machalický, Jiří:** Křížovatka a Nová citlivost, *Revue art: čtvrtletník o současném umění*, 2008, č. 3, s. 22-29.
- Mari, Enzo** - Gruppo T - Gruppo N: Arte e libertà – Impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee, *Il Verri*, 1963, č. 12, s. 133-136.
- Morris, Robert:** Anti Form, *Artforum*, duben 1968, vol. 6, č. 8, s. 33-35.
- Padrta, Jiří:** Konstruktivní tendence, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 327-339.
- Padrta, Jiří:** Světlo a pohyb, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 414- 417.
- Padrta, Jiří:** Vasarelyho nová syntéza, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 6-7, s. 409-412.
- Padrta, Jiří:** Městský folklór a současné umění, *Umění a Řemeslo*, 1967, č. 3, s. 89-95.
- Padrta, Jiří:** Současné umění a technologie, *Umění a řemeslo*, 1967, č. 6, s. 349-358.
- Padrta, Jiří:** Nusberg Lumière et mouvement, *Opus international*, 1967, č. 4, s. 30.
- Padrta, Jiří:** K situaci, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1-2, s. 69-81.
- Padrta, Jiří:** Setkání s Marcelem Duchampem, *Listy*, 10.4.1969, s. 8.
- Pignotti, Lamberto et al.:** Gruppo 70. Arte e Tecnologia, *Leader*, 1964, č. 10-11.
- Pohribný, Arsén:** Cronologia sommaria, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC, Inserto Cecoslovacchia '72. Appunti su una prospettiva*, říjen 1972, č.10, s. 27-28.
- Pohribný, Arsén:** Estero. Düsseldorf. Julio Le Parc, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, říjen 1972, č. 10, s. 39-40.
- Pohribný, Arsén:** Nell'Europa Orientale. Nuovi concetti, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, květen 1973, č. 5, s. 18-19.
- Pohribný, Arsén:** KK po dvaceti letech, *Revue K*, 1988-1989, č. 32-33.
- Politi, Giancarlo** - Marchiori, Giuseppe - Dorfles, Gillo et al.: Da Foligno una proposta per Venezia. Lo Spazio dell'Immagine, *Flash. Mensile d'arte*, červenec 1967, č. 2, s. 1-2.

- Read**, Herbert: Vše je dovoleno, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 22, s. 1, 3.
- Red.**, Obraz a písmo, *Výtvarné práce* XIV, 1966, č. 1, s. 8.
- Restany**, Pierre: Yves Klein, *Výtvarné umění* XVI, 1966, č. 2, s. 74-80.
- Restany**, Pierre: Cecoslovacchia. Normalizzazione e speranza, *D'ARS* VIII, 1967, č. 34, s. 26-31.
- Restany**, Pierre: Che cosa fanno oggi gli artisti a Praga, *Domus*, květen 1967, č. 450, s. 50.
- Restany**, Pierre: Praha: Naše umění očima zahraničních kritiků (Kronika), *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1-2, s. 89-90.
- Restany**, Pierre: Benátky 68 a Kassel 68, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 9-10, s. 455.
- Restany**, Pierre: Alain Jacquet. Hra s rastrem a perspektivou, *Výtvarné umění* XIX, 1969, č. 1, s. 19-26.
- Restany**, Pierre: Metamorfóza morálky, *Výtvarná práce* XVII, 1969, č. 5-6, s. 5.
- Restany**, Pierre: Da Varsavia, Zilina e Praga con Amore, *Domus*, 1973, č. 518, s. 49-59.
- Rubiu**, Vittorio: Musica e danza in U.S.A.: Fabio Sargentini intervistato da Vittorio Rubiu, *DATA*, 1974, č. 13, s. 26-35.
- Sergio**, Giuliano: Arte Povera, A Question of Image. Germano Celant and the Critical Representation of the Neo-Avant-Garde, *Études photographiques*, listopad 2011, č. 28, nestr.
- Setlík**, Jiří: Snaha o syntézu, *Výtvarná práce* XII, 1964, č. 6, s. 6.
- Setlík**, Jiří: AICA to vydržela, *Výtvarná práce* XIV, 1966, č. 23, s. 7.
- Slavická**, Milena - Pánková, Marcela (eds.), *Tematické čtvrtletníky: Zakázané umění II. Výtvarné umění*, 1996, č. 1-2, s. 58-59.
- Svoboda**, Aleš: Jak jiný je svět Stanislava Kolíbala?, *Ateliér*, 8.11.2012, č. 21-22, s. 1.
- Šmíd**, Jiří: Cestami umění, *Rudé právo*, 29.3.1969, č. 75, s. 3.
- Trimarco**, Angelo: Arte povera ad Amalfi, *Flash Art*, listopad-prosinec 1968, č. 9, nestr.
- Trini**, Tommaso: Arte Povera Land Art Conceptual Art: L'opera sparita e diffusa, *Arte Illustrata*, říjen-prosinec 1970, č. 34-36, s. 45.
- Trini**, Tommaso: Anselmo Penone Zorio e le nuove fonti d'energia per il deserto dell'arte, *DATA*, podzim 1973, č. 9, s. 62-67.
- Vachtová**, Ludmila: Tisíc mil. Bienále v San Marinu, *Výtvarné umění* XVIII, 1968, č. 1, s. 12.
- Venturi**, Lionello: Abstraktní a fantastické umění, *Výtvarné umění* XV, 1965, č. 1, s. 1-5.
- Vergine**, Lea: Inserto. Gli anni 60 / 70. Poesia visiva e concreta, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, květen 1973, č. 5, s. 23-25.
- Vergine**, Lea: Inserto: Gli anni 60 / 70. Strutture primarie, *Notiziario d'Arte Contemporanea NAC*, červen-červenec 1973, č. 6-7, s. 23.
- Volpi**, Marisa: Arte americana e arte italiana: nuove tendenze, *Flash Art*, 1968, č. 7, s. 6.

Zambianchi, Claudio: Oltre l'oggetto: qualche considerazione su Arte Povera e performance, *Ricerche di storia dell'arte*, záři-říjen 2014, č. 3, s. 35.

Zhoř, Igor: Nová citlivost, *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 7, s. 5.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE: VÝSTAVA *NOVÁ CITLIVOST*

Hlaváček, Josef: *Nová Citlivost*, Galerie výtvarného umění Litoměřice, Vychodočeská galerie Pardubice, Oblastní galerie Vysočiny v Jihlavě, Dům umění v Opavě, Moravská galerie v Brně, ed. Oswald, Litoměřice 1994.

Kříž, Jan: Nová citlivost, *Výtvarná práce XVI*, 1968, č. 16 - 17, s. 6.

Lamač, Miroslav: Nová citlivost nová angažovanost, *Literární listy*, 14. 3. 1968, č. 3, s. 10.

Lamač, Miroslav: Obraz a písmo, *Literární noviny XV*, 22. 1. 1966, č. 4, s. 10.

Machalický, Jiří: Křížovatka a Nová citlivost, *Revue art: čtvrtletník o současném umění*, 2008, č. 3, s. 22-29.

Padrta, Jiří, Světlo a pohyb, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 8, s. 14-17.

Padrta, Jiří, Konstruktivní tendence, *Výtvarné umění XVI*, 1966, č. 6-7, 1966, s. 327-339.

Padrta, Jiří - Lamač, Miroslav - Felix, Zdeněk – Čiháková, Vlasta: *Nová citlivost*, Dům umění města Brna 1968 - Oblastní galerie Karlovy Vary, Brno 1968.

Padrta, Jiří - Lamač, Miroslav - Felix, Zdeněk – Čiháková, Vlast: *Křížovatka a hosté. Nová Citlivost*, výstavní síň Mánes, Praha 1968.

Perilli, Achille: Per Kolář, un amico, *Metek*, 2003, č. 4, s. 22

Red. (redakce): Obraz a písmo, *Výtvarná práce XII*, 1964, č. 1, s. 8.

Wollheim, Richard: Minimal Art, *Arts Magazine*, leden 1965, s. 26-32.

Zhoř, Igor: Nová citlivost, *Výtvarná práce XVI*, č. 7, 1968, s. 5.

VÝBĚROVÁ BIBLIOGRAFIE: GALERIE ARTURA SCHWARZE

Chalupecký, Jindřich: *František Janoušek: Opere scelte / Ouvres choisies / Selected works 1933-1942* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1969.

Chalupecký, Jindřich: *Jiří Balcar* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1969.

Chalupecký, Jindřich - Burda, Vladimír - Kolář, Jiří: *Jiri Kolar. L'arte come forma della libertà / L'Art comme Forme de la liberté / Art as the Form of freedom* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán, 1972.

Chalupecký, Jindřich: *Il Surrealismo eretico di Ladislav Novák* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1974.

Schwarz, Arturo: *Il cadavere squisito. André Breton seguito da testimonianze inedite di Jindřich Chalupecký, la sua esaltazione* (kat. výst.), Galerie Artura Schwarze, Milán 1975.

Giulivi, Ariella - Trani, Raffaella (eds.): *Arturo Schwarz. La Galleria 1954-1975*, Fondazione Mudima, Milán 1995. (sborník)

KORESPONDENCE

Archiv Národní galerie moderního umění v Římě (Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) - AS GNAM, Archivio Bio. Icon., Cartella 51-C 117 Sc. 43 [složka], *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca*, GNAM, 15.5. - 15.6.1969, *foto inaugurazione* (fotografie zahájení výstavy).

Archiv Národní galerie moderního umění v Římě (Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) - AS GNAM Archivio Bio. Icon. – (1) Cartella 51-C [složka], *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca*, GNAM 15.5. - 15.6.1969, n. 44 *ritagli* (44 novinových ústřížků).

Archiv Národní galerie moderního umění v Římě (Archivio Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma) - AS GNAM, Pos. 9/A, *Mostra: Arte contemporanea cecoslovacca*, G.N.A.M., 15. 5. – 15. 6. 1969, Korespondence různá, Palma Bucarelli –Jindřich Chalupský, 1969-1972.

Archiv Giulia Carla Argana v Římě, Korespondence různá, Giulio Carlo Argan– Jindřich Chalupský, 1969-1972. (Soukromý archiv patří Paole Arganové, dceři G. C. Argana).

Národní galerie v Praze - Archiv, 122, AA 3723, karton 16, Korespondence různá, J. Chalupský – A. Schwarz.

Národní galerie v Praze - Archiv, 122, AA 3723, karton 16, Korespondence různá, J. Chalupský – A. Schwarz.

Památník národního písemnictví v Praze - PNP, Fond literárního archivu LA PNP, *Fond Jindřich Chalupský* karton č. 5, sign. 3/1/2, čís. přír. 80/89, Korespondence různá, Jindřich Chalupský - Giulio Carlo Argan.

Památník národního písemnictví v Praze - PNP, Fond literárního archivu LA PNP, *Fond Jindřich Chalupský*, karton č. 5, sign. 3/1/2, čís. přír. 80/89, Korespondence různá, Jindřich Chalupský – Arturo Schwarz.

VII. PŘÍLOHY

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1-2– Kolektivní výstava: *Nová citlivost a hosté*, výstavní síň Mánes, Praha 1968

(Stano Filko, *Ložnice* 1966-1968)

Obrázek 3-4 - Výstava: *Klub konkretistů a hosté*, Galerie na Vysočině, Jihlava 1968

Obrázek 5-6- Výstava: *Arte Povera*, Galerie De' Foscherari, Bologna 1968
(Michelangelo Pistoletto, *Vana*, 1966)

Obrázek 7-8 - Výstava: *Arte Povera + Azioni Povere*, Arsenali della Repubblica di Amalfi, Amalfi 1968

Obrázek 9 -10: Výstava: *Lo Spazio dell'Immagine*, Palazzo Trinci, Foligno 1967

(Pino Pascali, *Moře*, 1966-1967; Luciano Fabro, *V krychli*, 1967)

Obrázek 11-16 - Výstava: *Le Tecniche dell'Immagine*, VI. Biennale di San Marino, San Marino 1967

(Michelangelo Pistoletto, *Autoportrét s Soutzkou*, 1967; Milan Dobeš, *Pulzující rytmus II*; Hugo Demartini, *Variace konvenčních zrcadel*, 1967; Ennio Chiggio - Gruppo T, *Kinetická struktura*, 1966; Giuseppe Uncini – Gruppo 1, *Struktura - Prostor*, 1967; Nicola Carrino – Gruppo Uno, *Prostor - Struktura*, 1966)

Obrázek 17 - Výstava: *Prospect 1968*, Galerie Konrad Fischer, Dusseldorf 1968

Obrázek 18 - Výstava: *When Attitude Become Form*, Kunsthalle, Bern 1969

Obrázek 19 - Výstava: *Conceptual art Arte povera Land art*, Galleria Civica d'Arte di Torino, Turín 1970

Obrázek 20 - Výstava: *Arte Povera*, Kunstverein, Mnichov 1971

Obrázek 21 - Výstava: *Zorga Ságlová: Seno a sláma*, Galerie Václava Špály, Praha 1969

Obrázek 22 - Výstava: *Eva Kmentová: Stopy*, Galerie Václava Špály, Praha 1970

Obrázek 23 - Výstava: *Mostra d'Arte Contemporanea Cecoslovacca*, Castello al Valentino, Turín 1967

(Stanislav Kolíbal, *Symetrický objekt*, 1967)

Obrázek 24 - Hugo Demartini: *Demonstrace v prostoru*, 1968

Děkuji srdečně všechny ty, kteří mi hodně pomohli s touto disertací :

*Simon Daníček, Petr Stánek, Robert Wagner, Marcel Tomášek, Veronika Urbanová, Francesca Valentini, Claudio Gamba, Filip Geleta a Valeria De Tommaso,
a moje rodina.*